P 5455 E



Musik – Musikwiedergabe

Einführung in Verstärkertests

Testberichte:
Revox A 78
Marantz 4220
Sansui 661
Marantz 500
B & O MMC 6000
Unamco T-1

Boxensteckbriefe:
Servolinear
Altec Lansing 846 B Valencia
SAE Mk XIV

Chorsingen gestern und heute

5,- DM

Was Sie sich nicht leisten können, wenn Sie um die 1400 Mark für diesen neuen Cassetten-Recorder AKAI GXC-75 D ausgeben:

Dröhnende Bässe und scheppernde Höhen.



Am neuen Cassetten-Recorder AKAI GXC-75 D ist es meßbar: Hier ist die Klangqualität erstklassiger Spulen-Tonbandgeräte nachweislich erreicht. Das Hörerlebnis bestätigt die Meßergebnisse.

Zwei in Glas gebettete GX-Tonköpfe aus Kristallferrit (exclusiv bei Akai) ermöglichen den Frequenzbereich von 30–18.000 Hz (± 3 dB). Eingebaute Dolby-Schaltung hält das Rauschen fern (58 dB Abstand). Der Klirrfaktor liegt unter 1%.

Um einen Cassetten-Recorder mit diesen Spitzenwerten ganz auszufahren, können Sie sich eines nicht leisten: weniger hochwertige Lautsprecher zur Wiedergabe Ihrer Aufnahmen.

Am besten nehmen Sie Boxen mit neuartigen Akustikfiltern: z. B. AKAI ST-201. Bei ihren Cone-(1) und Dome-(2) Lautsprechern wird Eigenresonanz ausgefiltert. Dadurch hören Sie über 3 Wege: natürliche Bässe, lineare Mittellagen und saubere Höhen. Da dröhnt oder scheppert nichts!

Leisten Sie sich Akai-Lautsprecher. Diese Boxen sind ebenbürtig einem Spitzengerät wie dem Cassetten-Recorder: AKAI GXC-75 D.



Offizielles Organ des
Deutschen High-Fidelity
Institutes e. V.

7 – 1974 13. Jahrgang

HiFi Stereophonie
Musik – Musikwiedergabe

Inhalt



Der Marantz 500 – Stereoendstufe mit 2 x 530 W Sinusleistung an 4 Ω, die uns meßtechnisch vor neue Probleme stellte – ist nur ein Vertreter von mehreren Endstufen verschiedener Fabrikate (Bose, Dynaco, SAE, Amcron etc.), die mit Leistungsreserven aufwarten, die ausreichen, Sportplätze zu beschallen. Für den normalen HiFi-Freund nehmen diese „Exoten" etwa den gleichen Rang ein wie Ferraris, Lamborghinis, Rolls Royces oder MB 600 für den normal anspruchsvollen Autofahrer. Wie dort beleben sie die Szene und zeigen, was möglich ist, wenn Geld keine Rolle spielt. Br.

Musik

Schallplatten

Technik

Photonachweis
Titelseite K. Breh, Karlsruhe; 751, 752, 758 Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin; 760 Bischof und Broel, Nürnberg; 766, 767 L. Baucke, Hannover

Die Tests der Zeitschrift HiFi-STEREOPHONIE werden unabhängig von Firmen oder Institutionen im verlagseigenen Testlabor durchgeführt. Ihre Veröffentlichung erfolgt unter der ausschließlichen Verantwortlichkeit der Redaktion

HERAUSGEBER
Dr. Eberhard Knittel

CHEFREDAKTEUR
Karl Breh, Verlag G. Braun, 75 Karlsruhe 1, Karl-Friedrich-Straße 14/18, Postfach 1709.

REDAKTIONSBEIRAT
Kurt Blaukopf, Wien
Alfred Beaujean, Aachen
Ulrich Dibelius, München
Hans Klaus Jungheinrich, Frankfurt/Main
Gerhard R. Koch, Frankfurt/Main
Herbert Lindenberger, Stuttgart
Wolf Rosenberg, München
Ulrich Schreiber, Düsseldorf

VERLAG
G. Braun (vorm. G. Braunsche Hofbuchdruckerei und Verlag) GmbH., 75 Karlsruhe 1, Karl-Friedrich-Straße 14/18, Postfach 1709, Tel. 2 69 51 bis 56, Telex karlsruhe 07 826 904 vgb d, Postscheckkonto Karlsruhe 992.

ANZEIGEN
Anzeigenleitung: Rolf Feez
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Kurt Erzinger; Zur Zeit gilt die Anzeigenpreisliste Nr. 8 vom 1. 7. 1973

AUSLIEFERUNG BELGIEN
HiFi-Studio Audio Digest, B 2510 Mortsel, Guido Gezellelaan 144
Jahresabonnement bfrs 700,– incl. Porto

AUSLIEFERUNG HOLLAND
Muiderkring, Nijverheidswerf 15–21, Bussum
Jahresabonnement f 58,– incl. Porto

AUSLIEFERUNG ÖSTERREICH
Technischer Verlag Erb, A 1061 Wien, Mariahilferstr. 71
Einzelheft S 44,–, Jahresabonnement S 440,– (zuzügl. Porto).

AUSLIEFERUNG SCHWEDEN
Radex, Box 8013, S 25008 Hälsingborg
Jahresabonnement skr 88,25 zuzüglich Porto

AUSLIEFERUNG SCHWEIZ
Verlag Thali CH 6285 Hitzkirch/LU
Jahresabonnement sfr 72,50 incl. Porto
Halbjahresabonnement sfr 38,50 incl. Porto

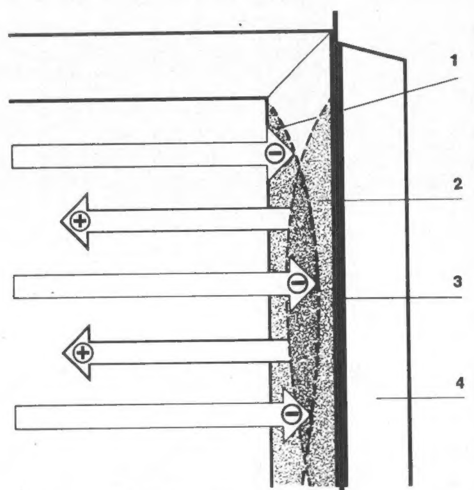


Bezugspreis einzeln DM 5,– (DM 4,74 + DM –,26 Mehrwertsteuer), Bezugspreis halbjährlich DM 25,– (DM 23,70 + DM 1,30 Mehrwertsteuer), Bezugspreis jährlich DM 50,– (DM 47,39 + DM 2,61 Mehrwertsteuer), jeweils zuzüglich Porto. Abbestellungen nur halbjährlich, zum 30. 6. und zum 31. 12. (Eingang der Abbestellung bis spätestens 31. 5. bzw. 30. 11.) „HiFi-Stereophonie" erscheint monatlich.

auf einen blick

der hörbare Unterschied:

● das Magnat-LRC-Gehäuse



LRC (Low Resonant Cabinet)
1 bei negativem Hub (nach innen) entsteht Druck im Gehäuse, die Wandung schwingt nach außen
2 bei positivem Hub (nach vorne) entsteht Unterdruck im Gehäuse, die Wandung schwingt nach innen
3 Kunststoff-Folie
4 Resonanz-Verwindungs-Stabilisator stabilisiert das Gehäuse und reduziert die Eigenresonanz.

● die Magnat-Frequenzweiche

Die Frequenzweichen für die Magnet-Serie werden Stück für Stück handgefertigt. Nur hochwertige Bauteile wie Massiv-Kupferdrosseln mit geringsten Toleranzen und selektierte, teuerste Kondensatoren finden Verwendung. Jede dieser Weichen wird mehrmals individuell meßtechnisch geprüft.

● die Magnat-KLANGKRAFT man hört den Unterschied...

– deshalb braucht Magnat Ihnen nicht „verkauft" zu werden. Testen Sie doch einfach 'mal selbst – gehen Sie zu einem sehr guten HiFi-Fachhändler, der Ihnen nichts „verkaufen" will, sondern Sie auf den richtigen Weg führt. Dort finden Sie Magnat!
Dort kaufen Sie natürlich die Box, die Ihnen gefällt. Viel Auswahl wird nicht übrig bleiben:

Magnat	SUPER-BORG	30 Watt sinus
Magnat	501	45 Watt sinus
Magnat	BULL	60 Watt sinus
Magnat	SUPER-BULL	100 Watt sinus
Magnat	MAXIMUS	50 Watt sinus

Magnat BOYD & HAAS KG 5039 Sürth/Köln Unterbuschweg
BOYD & HAAS KG 1170 Wien Rupertusplatz 3

CHORSINGEN

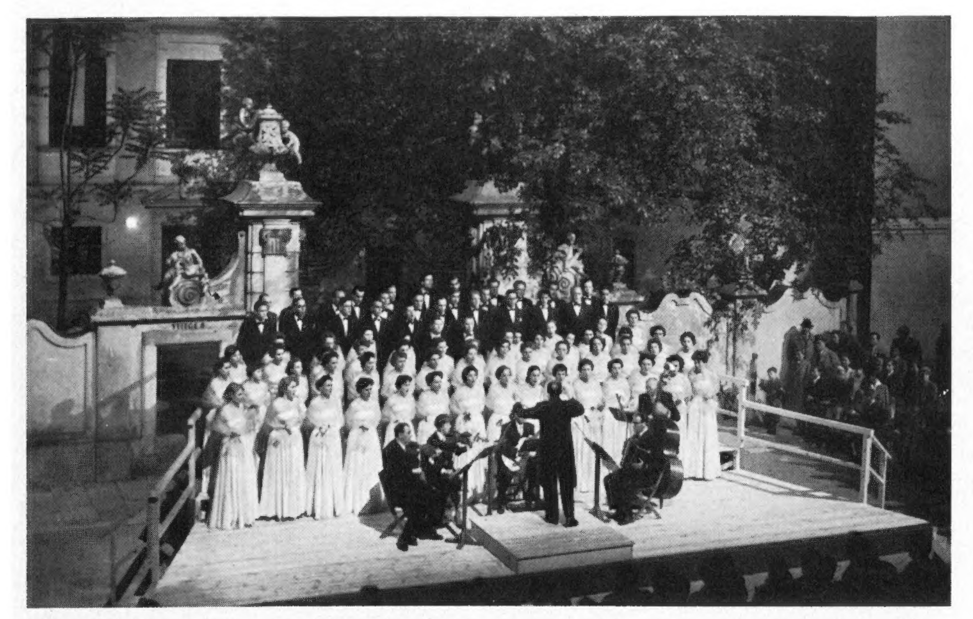


gestern und heute

„Nirgends steht geschrieben, daß Singen not sei. Zu fragen ist, was gesungen wird, wie und in welchem Ambiente."
Dieses Postulat, das Th. W. Adorno einst in seiner „Kritik des Musikanten" der Singbewegung entgegenhielt, umgreift das gesamte Problem gegenwärtigen Chorsingens in seiner vollen Breite. Welche künstlerische, welche gesellschaftliche Relevanz haben Chorsingen und Chöre heute noch? Welche Rolle spielen sie im Kalkül der Kulturindustrie, in den Utopien ideologischer Gesellschaftsveränderer, in den von allen Seiten, nicht zuletzt von sich selbst bedrängten Kirchen? Wie sehen sie sich und ihre Aufgaben selbst? Ein Fragenkomplex, der sich im Rahmen eines Einzelbeitrags sicherlich nicht erschöpfend behandeln läßt. Detaillierte Einzeluntersuchungen wären notwendig, ihn aufzulösen und in all seinen Facettierungen zu beleuchten. Die folgenden Ausführungen wollen denn auch nur Grundprobleme anreißen, in großen Zügen Entwicklungen skizzieren, Ansätze zu weiterem Nachdenken geben. Ihr Schwergewicht liegt auf den Verhältnissen der Bundesrepublik. Manches Fazit mag summarisch erscheinen, größerer Differenzierung bedürftig. Das liegt in der Natur der Sache. Manches mag auch Widerspruch provozieren. Das ist keineswegs unbeabsichtigt.

Der „bürgerliche" Singverein

Chöre hat es in dem Bereich, den der Begriff „abendländische Musik" umfaßt, immer gegeben, angefangen von den Sängergruppen in altchristlichen Basiliken, deren durch Schranken umgrenzter Standort in Roms ältesten Kirchen heute noch sichtbar ist und dem „Chor" im architektonischen Sinne seinen Namen gab, über die Mönchschöre der Benediktiner, die Hofkapellen der Karolinger und Burgunder bis zu den berühmten Ensembles der italienischen und deutschen Renaissance mit ihren meist niederländischen Leitern. Der Chorbegriff im modernen Sinne ist jedoch eine Schöpfung des nationalen Bürgertums im frühen 19. Jahrhundert. Symptomatisch für die Bewegung ist die Forderung des Schweizers H. G. Nägeli, der bereits 1821 eine Chorgesangschule herausgab: „Erst da beginnt das Zeitalter der Musik, wo nicht bloß Repräsentanten die höhere Kunst ausüben ... Nehmt Scharen von Menschen, nehmt sie zu Hunderten, zu Tausenden, versucht es, sie in humane Wechselwirkung zu bringen ... Man führe durch ein Hundert schulgerechte Sänger mit mittelmäßigen Organen, wie sie die Natur gibt, einen gutgesetzten Chor aus, und man hat die Volksmajestät versinnbildlicht." (1809) Die gesamte idealistisch-nationalistisch-demokratische Programmatik der Chorbewegung ist in diesen Sätzen enthalten, auch ihre bürgerlich-humanistische Säkularisierung, die aus der altchristlichen Majestas Domini die Majestät des Volkes machte, schließlich ihr Berauschen an quantitativer Massierung, das mit den Monstreaufführungen des „Messias", wenige Jahre nach Händels Tod, in London seinen Anfang nahm, um in Mahlers achter Symphonie zu kulminieren.
Damit sind die kompositorischen Eckpfeiler der Chorbewegung genannt. Haydns späte Oratorien, Beethovens Missa solemnis und neunte Symphonie, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Bruckner, Dvořák, die „Außenseiter" Verdi und Berlioz, schließlich Reger, damit ist auch heute noch das Repertoire der bürgerlichen Chorvereinigungen umrissen. Die historisierende Restauration brachte dazu noch Bachs oratorische Großwerke – und nur diese, kaum die Kantaten – sowie außer dem „Messias" einige weitere Oratorien Händels erneut ans Licht. Eine Flut epigonaler Elaborate der Ries, Schneider, Spohr bis hinauf zu Max Bruch spielte eine große Rolle, ist jedoch längst versandet. Repräsentative Kulminationspunkte waren die großen, landschaftlich orientierten Musikfeste, unter denen die Niederrheinischen an der Spitze standen. Daneben erwachte in großenteils völliger Verkennung der historischen Praktiken lange vor den cäcilianischen Reformen der katholischen Kirchenmusik das romantische A-cappella-Ideal, in welchem man die Hohe Schule des Chorsingens überhaupt sah. In diesem Fall schlug freilich romantischer Historismus in eine neue Qualität um, die im letzten Drittel des Jahrhunderts mehr und mehr auf die Kirchenchöre überging, kaum zum Heile der Oratorienvereinigungen, die die Fähigkeit zu dieser Kunst heute vielfach weitgehend verloren haben.
Große Musik löst sich von den Bedingungen ihrer Entstehung, um sich damit selbst zu verändern. Die Adaption Händels, Bachs und Palestrinas durch das 19. Jahrhundert gibt geradezu extreme Beispiele dieser Veränderung. Mendelssohn führte Bachs Matthäuspassion mit mehr als zweihundert Sängern auf, damit die Weichen stellend für die chorische Bach-, Händel- und Haydn-Pflege bis in unsere Zeit hinein. Und der Palestrina der Cäcilianer, der gleichfalls bis heute die Praxis der noch bestehenden großen Domchöre bestimmt, hat mit dem, was zu Lebzeiten des Komponisten in der Sixtinischen Kapelle erklang, nur die Notenköpfe gemein. Die Kritik an dieser „Monumentalisierung" alter und klassischer Musik setzte denn auch bereits in den dreißiger Jahren, wenn nicht noch früher, ein. Sie signalisiert das nahende Ende der großen Chorbewegung, ihre innere Aushöhlung. Nach außen hin vollzog sich der



Wien, Konzert im Heiligenkreuzhof

Vorige Seite: „Wer hat dich du schöner Wald . . ." Aus dem Stiftungsfest des Clubs „Eintracht", Zeichnung von C. v. Allers, 1888

Prozeß in Gestalt einer Absplitterung kleiner Singgruppen unter dem Einfluß der „antibürgerlichen" Jugendbewegung. Sie stellte, obwohl in ihren singtherapeutisch-idealistischen Menschenbeglückungsidealen selber ohne die Romantik nicht denkbar, einen fast sektiererisch-antiromantischen Affekt zur Schau, delektierte sich vor allem an Schütz und schuf schließlich, trotz des vielfach schmalbrüstigen Dilettantismus ihrer Einzelerscheinungen, die Voraussetzungen zu einem neuen, die kompositorische Struktur gegenüber der Klangwattierung bevorzugenden Chorideal, das heute, unter dem Einfluß des Mikrophons, zum Professionalismus hin tendiert.
An dieser Wegscheide stehen wir gegenwärtig. Der Sache immanente wie auch äußere Einflüsse spielen zusammen, um diese Entwicklung vom bürgerlichen Singverein zum Profi-Kammerchor zu beschleunigen. Zwar pflegen noch allenthalben die städtischen Singvereine im Rahmen des örtlichen Konzertbetriebs das traditionelle „große Repertoire" z. T. auf recht ansehnlichem Niveau, jedoch sind Nachwuchsschwierigkeiten selbst in großen Städten die Regel. Da seit einem halben Jahrhundert kaum neue Aufgaben in Gestalt relevanter Chorliteratur hinzugekommen sind – Strawinskys Psalmensymphonie, Schmidts „Buch mit sieben Siegeln" (in Österreich), Waltons „Belsazars Fest" und Brittens Spring Symphony (in England), später allenfalls noch sein War Requiem, sind die letzten Chorwerke im traditionell-oratorischen Sinne, die von den Laienchören auf breiterer Basis noch rezipiert wurden –, machen sich Abnutzungserscheinungen immer stärker bemerkbar, zumal die im 19. und frühen 20. Jahrhundert selbstverständliche gesellschaftliche Basis des Chorsingens längst nicht mehr gegeben ist. Äußere Einflüsse kommen hinzu, die Krise zu beschleunigen. Die allgemeinbildende Schule ist als Vermittler musikalischer Grundkenntnisse mittlerweile vollständig ausgefallen. Der Weg zur Musik führt, wenn er überhaupt noch begangen wird, im allgemeinen nicht mehr über den Chor, sondern über das Instrument. Diese Tendenz läßt sich an fast allen deutschen Jugendmusikschulen beobachten, die großenteils über respektable Jugendorchester verfügen, aber kaum noch über leistungsfähige Chöre.
Der intelligente, jüngere Sänger wendet sich vom traditionellen Oratorienchor mehr und mehr ab, um sich kleineren Spezialvereinigungen anzuschließen, die ältere und neuere A-cappella-Literatur pflegen. Kammerchöre, die nicht unbedingt mehr aus der Singbewegung herausgewachsen sind, formieren sich, vielfach nur ephemere Erscheinungen, weil von starker Fluktuation bedroht. Die gesellschaftlich einschneidende Wirkung der Massenmedien übt ihren Einfluß aus: eine interessante Sportsendung, eine Krimi-Serie im Fernsehen vermag den Chorbetrieb vorübergehend lahmzulegen. Jeder Hochschuldirektor weiß ein Lied davon zu singen, wie aussichtslos es ist, die Gesangstudierenden – sie haben natürlich alle solistische Ambitionen – für den Hochschulchor mobilisieren zu wollen. In den U.S.A. mögen die Verhältnisse vorerst noch anders liegen, wie die z. T. ausgezeichneten College Choirs zeigen, auch in England wirkt die große Chortradition noch stärker nach als bei uns, aber die Entwicklung dürfte auf weitere Sicht dort nicht anders verlaufen.
Sie läßt sich im übrigen an der Schallplattenproduktion, diesem Seismographen musikalisch-gesellschaftlicher Bewegungen, instruktiv ablesen. Noch vor einem Jahrzehnt hatte der Chor der Berliner St.-Hedwigs-Kathedrale als Phono-Oratorienensemble in der Bundesrepublik eine Art Monopolstellung inne. Er sang unter den verschiedensten Dirigenten das gesamte Repertoire ein. Neben ihm stand allenfalls noch Richters Münchener Bach-Chor. Das ist vorbei. Um den eigens für die Schallplattenproduktion gegründeten Londoner Philharmonia-Chor ist es seit dem Ausscheiden von Wilhelm Pitz gleichfalls sehr ruhig geworden. Neue Aufnahmen erscheinen kaum noch. Wirtschaftliche Schwierigkeiten zwingen ihn, seinen Londoner Konzertbetrieb auf risikolose Popularität zu konzentrieren. Karajans Hang zu Klangplüsch hat dem Wiener Singverein noch einmal eine Hausse beschert, aber das ist ein auf einen Star zugeschnittener Einzelfall, völlig uncharakteristisch für die Gesamtsituation. Wie denn auch repräsentative Festival-Aufführungen in Edinburgh, Wien, Luzern und Salzburg über das permanente Abbröckeln einer Bewegung, die einmal das gesamte Musikleben beherrschte, nicht hinwegzutäuschen vermögen.
Das Schwergewicht künstlerisch relevanter Chorarbeit verlagert sich mehr und mehr auf Spezialensembles und den Berufschor, wie ihn vor allem die Rundfunkanstalten ausprägten: statt des „Hunderts schulgerechter Sänger mit mittelmäßigen Organen", von dem Nägeli schwärmte, vier Dutzend Profis mit abgeschlossener Gesangsausbildung, die auf das Repertoire von Monteverdi bis Stockhausen ansetzbar sind und, wenn Massierung unabdingbar gefordert wird, mit Ensembles der gleichen Art kombiniert werden können, wie dies etwa bei der Einspielung von Mahlers Achter unter Kubelik in München geschehen ist. Diese Tendenz wird gefördert durch die moderne Mikrophontechnik, die es gestattet, die aufnahmetechnischen Vorzüge eines Arbeitens mit kleineren Profi-Ensembles – größere Flexibilität und Perfektion bei kürzeren Einspielzeiten – mit klangtechnisch manipulierbarer Fülle und Präsenz zu verbinden. Das moderne Klangideal, das von romantischer Klangwattierung wegstrebt zu schlanker Profilierung der kompositorischen Strukturen – auch bei alter und romantischer Musik – ist weitgehend von diesen technologischen Voraussetzungen geprägt worden. Als besonders markantes Beispiel sei die Arbeit des Schwedischen Rundfunkchors unter Ericson genannt. Wer im Chorgesang das „Gemeinschaftserlebnis", die erhebende Emotion im idealistischen Dienst am „säkularen" Kunstwerk sucht, wird diese Entwicklung bedauern. Im Opernhaus ist das Chorsingen auf Profi-Basis ohnehin seit Jahrzehnten selbstverständlich, weil hier schon aus arbeitstechnischen Gründen die Mitwirkung von Laien Ausnahme sein muß. Wie alle professionelle Musikausübung in unserer Zeit und Gesellschaft nimmt auch das Chorsingen „Warencharakter" an. Damit ist Nägelis „Volksmajestät" durch die Herrschaft ökonomischer Prozesse innerhalb der Industriegesellschaft abgelöst. Bleibt die Frage, „in welchem Ambiente" am Ende überhaupt noch gesungen wird, die Frage nach Sinn und Funktion von Musik in unserer Zeit überhaupt.

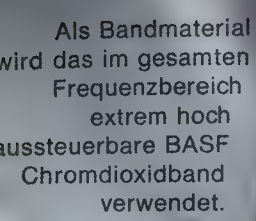
Männerchorsingen

Nirgends wird das soziologische Ghetto, in das sich das Chorsingen unserer Zeit geflüchtet hat, in stärkerem Maße evident als im Bereich des Männerchors. Die noch im 19. und frühen 20. Jahrhundert selbstverständliche Wechselwirkung von Laienchorsingen auf breiter gesellschaftlicher Basis und Entwicklung der Musik als solcher – man denke an die große Chorliteratur von Haydns Oratorien bis zu Mahlers achter Symphonie – erscheint auf diesem Sondergebiet bereits nach Weber und Schubert hoffnungslos gestört. Es ist sicherlich kein Zufall, daß die machtvolle Männerchorbewegung, die sich im frühen 19. Jahrhundert vornehmlich in der Schweiz und in Deutschland entwickelte, um vor allem auf Holland und die Donaumonarchie überzugreifen, keine Literatur großen Stils hervorgebracht hat. Daß Bruckner einige Männerchöre schrieb – sie sind, gemessen an den Symphonien und geistlichen Chorwerken des Komponisten herzlich

Die neue Dimension des Hörens:



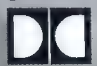
Chromklasse



Als Bandmaterial wird das im gesamten Frequenzbereich extrem hoch aussteuerbare BASF Chromdioxidband verwendet.



Die höhere Dynamik des CrO_2- Bandes bringt auf jedem Wiedergabegerät Vorteile. Alle Aufnahmen werden mit dem „Dolby-B" Rauschunterdrückungsverfahren durchgeführt.



Bei Wiedergabegeräten mit „Dolby-B" System wird das Rauschen erheblich verringert (ca. 10dB). Für einen schonenden und betriebssicheren Bandtransport sorgt die tiefgreifende BASF-Spezial Mechanik SM. Sie macht Schluß mit Bandsalat, Wimmern und Jaulen.

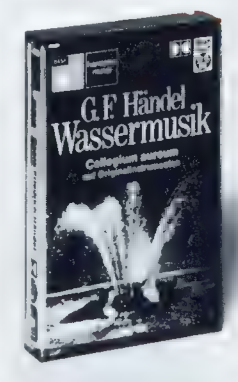




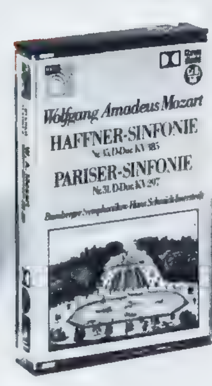
BASF

Wir haben das Cassetten-System konzertreif gemacht!

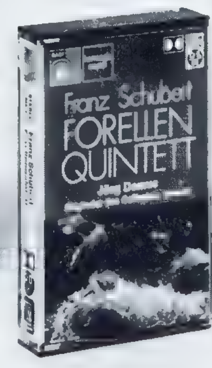
Durch den Einsatz von BASF Chromdioxidband (CrO_2), dem „Dolby-B" Verfahren und der Spezial Mechanik SM, ist es gelungen, die Dynamik, Brillanz und Klangschönheit der Original-Aufnahme in einem bisher nicht gekannten Maße auf der Cassette zum Klingen zu bringen.



Georg Friedrich Händel
Wassermusik
(vollständige Aufnahme)
Collegium aureum
auf Originalinstrumenten
Bestell-Nr. 21 3041-7



W. A. Mozart
Haffner Sinfonie Nr. 35, D-Dur KV 385
Pariser Sinfonie Nr. 31, D-Dur KV 297
Bamberger Symphoniker
Dirigent:
H. Schmidt-Isserstedt
Bestell-Nr. 21 31983-6



Franz Schubert
Forellenquintett
Jorg Demus
Mitglieder des
Collegium aureum
Bestell-Nr. 21 30314-1



Johann Strauß
Bei uns z'Haus
Die Berliner Symphoniker
Dirigent: Robert Stolz
Bestell-Nr. 21 32013-3

schlecht –, daß Brahms sich en passent einmal auf dieses Gebiet verirrte, ändert an dem bezeichnenden Sachverhalt nichts. Und Schoenbergs op. 35 ist allenfalls Dokument „elitärer" Isolierung, wie sie für die Zweite Wiener Schule charakteristisch war, kaum Männerchor-„Literatur". Der Renommierklassiker des deutschen Männergesangs ist nach wie vor Schubert; vor allem die Bewältigung einiger heikler Modulationen in verschiedenen seiner Vokalstücke gilt als Adelsbrief besonderer Leistungsfähigkeit. Nur vergißt man geflissentlich, daß Schuberts Kompositionen für Männerstimmen keine „Chöre" sind, sondern Vokalquartette und -doppelquartette. Im Falle des von ehrgeizigen Chorvereinigungen besonders gern adaptierten, in mehreren Fassungen vorliegenden „Gesangs der Geister über den Wassern" nach Goethe hat sich Schubert ausdrücklich gegen eine chorische Darbietung des Werkes gewandt.

Das nationale Pathos, das sich in Deutschland an den Freiheitskriegen entzündete, um dann später auf fast alle europäischen Nationen überzugreifen, fand in der Männerchorbewegung seinen charakteristischen musikalischen Niederschlag. 1862 wurde der Deutsche Sängerbund gegründet, der sich erst siebzig Jahre später, 1932, den gemischten Chören öffnete, in dem aber auch heute noch das Männerchorsingen eindeutig dominiert. „Durch die einigende Kraft des Liedes will der Deutsche Sängerbund das deutsche Volksbewußtsein stärken, die Gemeinschaft aller Volksschichten, ohne Unterschied von Stand, Beruf und Religionsbekenntnis, fördern und das Gefühl der Zusammengehörigkeit der deutschen Stämme kräftigen." Das liest man noch heute in der Satzung. Bereits 1855 erschien in Tübingen eine „Geschichte des volkstümlichen deutschen Männergesangs", in der sich der Verfasser O. Elben ausdrücklich auch über dessen gesellschaftliche und nationale Bedeutung ausläßt. War in der Schweiz vor allem Nägeli der Initiator der Bewegung, so wurde Zelters Berliner Liedertafel die maßgebliche deutsche Zelle. Eine große Rolle spielte alsbald der Wettstreitgedanke, der schließlich seine repräsentative Ausprägung im alljährlichen Wettsingen um den Preis des Deutschen Kaisers, die begehrte „Kaiserkette", fand. Offiziell verwies man auf das Vorbild des noch von Wagner romantisch verklärten Meistergesangs im bürgerlichen 16. Jahrhundert. Inwieweit das wirtschaftliche Wettbewerbsprinzip der früh- und hochkapitalistischen Gesellschaft hier seinen „musischen" Niederschlag fand, wäre der Untersuchung wert. Das „Wettstreitsingen", wie es bezeichnenderweise hieß, brachte eine Spezialliteratur hervor, die „Preischöre", von Spezialisten – genannt seien Friedrich Hegar und Matthieu Neumann – gefertigt, mit technischen Kniffligkeiten gespickt und meist einen Typus der historisierenden Chorballade ausprägend, die als „monumentales" Gegenstück zur gefühligen Liedertafelei gewertet werden wollte. Bei Nennung von Titeln wie Hegars „Totenvolk" oder Werths „Die Söldner" schlägt dem alten Männerchorkämpen noch heute das Herz höher. Die Zurückhaltung der führenden Komponisten der „großen" Musik einerseits und das Wuchern künstlerisch mediokrer Spezialproduktion andererseits entfremdeten die Männerchorbewegung bereits zu einer Zeit der allgemeinen Entwicklung der Musik, da die großen gemischten Chöre diese Verbindung noch zu wahren wußten, also bis hinauf zu Pfitzners oder Regers Chorschaffen. Sicherlich haben auch die beschränkten Fähigkeiten des Männerchorsatzes zu farblicher Differenzierung die führenden Köpfe dem Männerchor in einem Jahrhundert ferngehalten, das das Kolorit in der Musik zum äußersten kultivierte.

Dieses verhängnisvolle Erbe lastet bis heute auf den Männerchören. Es wurde und wird oft bemerkt, daß der Männerchorsänger kaum Anteil an dem außerhalb seiner Sphäre liegenden Musikleben nimmt, daß er kaum die Oper frequentiert, noch weniger das Symphoniekonzert und schon gar nicht die Kammermusik. Versuche, wie sie vor allem im Zuge des Aufblühens der jugendbewegten Singbewegung unternommen wurden, den Männerchor an die Gegenwartsproduktion – oder das, was man dafür hielt – heranzuführen, fanden kaum Anklang. Daß ein ehrgeiziger Chormeister einmal sein Konzertprogramm mit Hindemiths „Fürst Kraft" garniert, daß der soignierte Kölner Männergesangverein heute befrackt auf dem Bildschirm für den heimischen Karneval wirbt, um morgen mit einem ihm gewidmeten „modernen" Chorwerk des jüngst verstorbenen Freiburgers Franz Philipp zu glänzen, ändert an der hoffnungslosen Situation nichts. Schon die Neuromantik mit ihrem Chroma, ihrer Alterationsharmonik ist dem Männerchorsänger suspekt, „zu modern", wie er gerne sagt. Die Kluft zwischen relevanter Gegenwartsproduktion und Rezeption durch Laienmusiker oder Konsumenten, im allgemeinen Musikbetrieb bereits unüberbrückbar breit geworden, hat im Männerchorwesen geradezu groteske Dimensionen angenommen.

Das schlägt auf den Männerchor selbst zurück. Der Deutsche Sängerbund rühmt sich einer Mitgliederzahl von 1,5 Millionen. Seine Funktionäre weisen, vor allem wenn es um finanzielle Subventionsforderungen geht, auf die steigende Tendenz der Mitgliederentwicklung hin. Nur vergißt man meist einzugestehen, daß – abgesehen von dem Anteil der gemischten Chöre – nur ein Viertel, d. h. rund 360000 Mitglieder, aktiv die Kunst des Gesanges betreiben. Bei den übrigen handelt es sich um „inaktive" Förderer der Vereinsmeierei. Und der Aktiven werden immer weniger, Nachwuchs stößt kaum noch hinzu. Nur jeder zehnte Männerchorsänger ist jünger als 25 Jahre. Trotz dieser Auszehrung scheitern gutgemeinte Versuche, auf örtlicher Ebene mehrere sterbende Chorvereinigungen zu einem leistungsfähigeren Chor zusammenzuschließen, fast in allen Fällen. Der Vereinspartikularismus, das verhängnisvolle Erbe, das der Bewegung bereits bei ihrer Geburt mitgegeben wurde, siegt auch heute meist noch über alle Fragen künstlerischer Effektivität. Man siecht weiter dahin, organisiert „Leistungssingen" anstelle der bereits im Dritten Reich suspekt gewordenen Wettstreite und geht dabei mit der Verleihung des „Meisterchor"-Titels aus psychologischen Gründen des „Ansporns" recht großzügig um. Eine Praxis, die zu jener Arroganz führt, die einen Rundfunk-Chormusik-Referenten zu dem Stoßseufzer animierte: „Und das besonders Schlimme an der Geschichte: Schlechte Chöre sind obendrein maßlos von sich überzeugt."

Bezeichnend für das gestörte Verhältnis des Männerchorsängers zur Musik im allgemeinen ist die fast völlige Absentia von Männerchor-Schallplatten. Der Diskus, der gotische Pilgergesänge aus Katalonien, Gregorianik aus Solesmes, das letzte noch nicht ausgegrabene Concerto eines Barock-Duodezmeisters aus der Versenkung geholt hat, ist an der Männerchorliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts so gut wie vorübergegangen. Es besteht offensichtlich keinerlei Nachfrage nach dergleichen, andernfalls hätte ein findiger Produzent diese Marktlücke längst erspäht. Die vielberufene Nostalgiewelle hat die Chorballade von gestern, das sentimentale Liedertafellied von vorgestern, den nationalen Hurra-Schmarren der wilhelminischen Jahrzehnte noch nicht erreicht. Sicherlich dürfte auch manches interessante Material vernichtet sein.Selbst das heute mangels Masse und individuellem Leistungsvermögen in Männerchorprogrammen häufig figurierende „Volkslied" in teils soliden, teils albernen Sätzen spielt trotz der Fülle des Angebotenen auf der Schallplatte keine Rolle. Über das Verhältnis des Männerchorsängers zum Medium Schallplatte hält der Deutsche Sängerbund keine statistischen Nachweise bereit, aber die Vermutung liegt nahe, daß das Gros der Aktiven im allgemeinen am Diskus vorübergeht, wie es stets am Konzertsaal vorübergegangen ist. An gemischtchöriger Musik besteht seitens des traditionellen Männerchorsängers seit alters her kein Interesse. Nicht von ungefähr blieb man im Deutschen Sängerbund siebzig Jahre unter sich, ehe man, aus Angst, von der Singkreis-Welle überrollt zu werden, sie zu integrieren trachtete und den gemischten Chorvereinigungen die Tür öffnete.

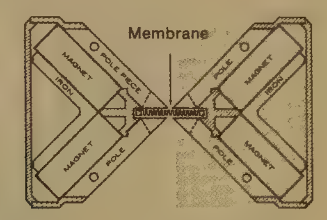
Der Männerchor in seiner traditionellen Form liegt im Sterben.

Chor in der Kirche

Die desolate Situation der gegenwärtigen katholischen Kirchenmusik, und damit des kirchlichen Chorwesens, ist nur vor dem Hintergrund einer historischen Entwicklung innerhalb der vergangenen 150 Jahre zu verstehen. Alle Chormusik als „Kunst" ist kultischen Ursprungs. Der „Chor" der frühchristlichen Liturgie verstand sich nicht als Sängerensemble, das sich kirchenmusikalisch produziert, sondern entsprechend einer eschatologisch-theologischen Vorstellung, die Clemens von Alexandrien zu Beginn des 3. Jahrhunderts überliefert hat, als irdisches Mit-Vollzugsorgan einer himmlischen Liturgie, die von den bezeichnenderweise in „Chören" hierarchisch gestuften Engeln gefeiert wird. Dieser Sinngehalt war bereits im Mittelalter verblaßt,aber selbst noch die Hofkapellen der Renaissance wußten sich im Kirchendienst als Mitträger der Liturgie; wie denn die Kirchenmusik noch in den einschlägigen Verlautbarungen des II. Vatikanums als „integrierender Bestandteil der Liturgie" definiert wird. Das Spannungsverhältnis, das aus dieser theologischen Sinndeutung der Funktion der liturgischen Musik einerseits und der mit der Gründung des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins, 1868, auf das typisch deutsche Gleis des „Vereins" geratenen Organisationsform der Chöre andererseits resultiert, ist letztlich Ursache des gegenwärtigen Dilemmas. Kirche wie Kirchenmusik gerieten in die Schablone bürgerlicher Organisationsformen des Hochkapitalismus, die nunmehr brüchig geworden sind.

Der „Cäcilianismus", dessen Wurzeln in das frühe 19. Jahrhundert hinabreichen, als die

ESS gestaltet die Zukunft der High Fidelity mit einem einzigartigen Lautsprecher, der durch seine hohe Güte dazu bestimmt ist, als Maßstab zu dienen.
Durch die Verwendung der revolutionären „ESS Heil air-motion transformer" erreicht ESS ein so hohes Qualitätsniveau, daß man ohne Übertreibung behaupten kann, dies ist der Lautsprecher der Zukunft.
Der ESS Heil air motion transformer, entwickelt und perfektioniert durch den Physiker und Musiker Dr. Oskar Heil, ist ohne Beispiel auf dem Gebiet höchster Wiedergabequalität.
In dem man ausgetretene Pfade überholter Lautsprechertechnik verlassen hat und durch Anwendung physikalischer Grundlagen, die bei konventionellen Lautsprechern außer acht gelassen worden sind, erreicht der ESS Heil AMT eine bis dahin nie gekannte Natürlichkeit und Klangtreue, die an die theoretische Grenze originaler Klangwiedergabe reichen.
Wachsende Reizbarkeit und Hörermüdung, hervorgerufen durch Verfälschung des Klangbildes, Klirrfaktor und Intermodulationen sind Ursachen, die der Vergangenheit angehören.
Das Herz des ESS AMT bildet die einzigartig gefaltete Membrane, die total im Zentrum eines starken Magnetfeldes eingebettet ist. Dieses Magnetfeld wird durch eine spezielle Anordnung der Magnetplatten erreicht.



Querschnittzeichnung des ESS Heil Air Motion Transformers

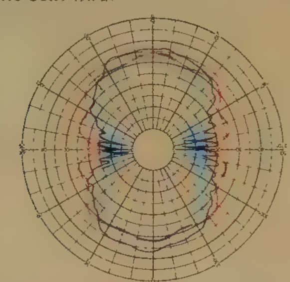
Entgegen der üblichen Vor-Rückbewegung konventioneller Membranen, bei der Luft geschoben wird, preßt die Folie des AMT die Luft heraus. Aufgrund des Druckverhältnisses zwischen dem gefalteten Band und seinen Öffnungen erhöht die Membrane die Bewegungsenergie derartig, daß die Luft fünfmal so schnell beschleunigt wird, als sich die Membrane selbst bewegt. Das heißt, sie hat die fünffache vor-



mbrane in Nullstellung positive Halbwelle negative Halbwelle

übergehende Auflösung einer vergleichbaren, herkömmlichen Membranfläche.

Nun sind die unvergleichlichen ESS AMT in einer Reihe hervorragender ESS Lautsprecherboxen auch in Deutschland erhältlich. Jeder Lautsprecher erreicht einen Grad an Präzision und Genauigkeit, der ihn um „Licht"-Jahre voraus setzt. Sie können sicher sein, daß jeder ESS Lautsprecher, gleich welchen Preises und Größe, auch in Zukunft der Maßstab für Vergleiche sein wird.



POLAR Reaktion bei 4.000 Hz, 16.000 Hz, 20.000 Hz

Die Leistungsfähigkeit des AMT, höchste Frequenzen über einen uneingeschränkten Raum abzustrahlen, ermöglicht es, an jedem Platz in den Genuß der vollen Stereowirkung zu kommen.
Wenn Sie noch nie einen ESS AMT Lautsprecher gehört haben, können Sie auch noch nicht den Standard heutiger Lautsprechertechnik kennen.

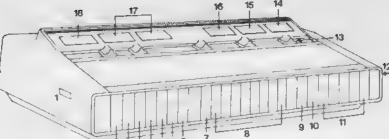
ESS GmbH · 6079 Buchschlag Hasenpfad 3
Tel. 089/1415152

join the future
of high fidelity
with

ESS

sound as clear as light

Leistung e



① Anschlüsse für 2 Stereo-Kopfhorer
② Lautsprecher Gruppen- und 4D-Stereo-Schalter
③ Abschaltbare, gehorrichtige Lautstarkeregelung durch getrennte Tasten Contour und Linear
④ Rausch- und Gerauschunterdruckung
⑤ Stereo/Mono-Taste
⑥ Stillabstimmung zur Rauschunterdrückung bei Senderwahl
⑦ Super-Tunoscope Eingestellte UKW-Sender der Hauptskala können problemlos auf die Beruhrfelder der Impulselectronic übertragen werden
⑧ Vollelektronische UKW-Senderwahl uber Impulsfelder
⑨ ⑩ Tasten fur Schallplatten- und Tonband-Wiedergabe
⑪ Bereichstasten für U, K, M, L und Aus
⑫ Drehknopf für Senderwahl mit Fingermulde für Quicktuning
⑬ Flachbahnregler zur Einstellung von 4D-Balance (bzw. Lautstarke bei 2-Raum-Stereo), Lautstarke, Bassen, Hohen und Stereo-Balance
⑭ UKW-Abstimm-Tableau (Tunoscope)
⑮ Beleuchtetes Instrument zur Abstimmanzeige bei AM, zur Feldstarkeanzeige bei UKW
⑯ Leuchtfeld für Stereosignal-Anzeige
⑰ Instrumente zur NF-Ausgangspegel-Kontrolle mit dB-Teilung (0 ... –40 dB), getrennt für linken und rechten Kanal
⑱ Leuchtfeld für 4D-Stereo-Raumklang-Anzeige

ntscheidet.

HiFi-Spitzentechnik zum populären Grundig Preis



Grundig bringt den Super-Receiver für Kenner. RTV 1020 heißt das HiFi-Gerät der Extra-Klasse. Es ist ein Beweis für die Leistungsfähigkeit deutscher HiFi-Produktion.

Grundig HiFi-Technik wurde in vielen internationalen Tests immer wieder bestätigt. Wir verzichten auf voluminöse, pseudotechnische Formen. Im Gegenteil: Der RTV 1020 zeigt, wie schön HiFi-Technik auch fürs Auge sein kann.

Er bietet 240 Watt Musikleistung für HiFi-Stereo in 2 Räumen. Bei Stereo in einem Raum 2×70/50 Watt Musik-/Nennleistung.

Sie können auch mit halber Leistung fahren. Mit 2×30/25 Watt Musik-/Nennleistung. Für kleine Boxen. Selbstverständlich ist auch 4D-Stereo möglich.

Die Bedienung. Das Studio-Pult hat 3 beleuchtete Instrumente und 3 Anzeigefelder. Grundig Super-Tunoscope. Vollelektronische UKW-Programmwahl über 8 Impulsfelder (Berühren genügt.) Linear-, Contour- und Rauschtaste. Schaltbare Anschlüsse für 3 Boxenpaare sowie für 2 Stereo-Kopfhörer.

Der Empfänger. 4 Wellenbereiche U, K (19...55 m), M, L. Feldstärkeanzeige bei UKW. Hohe Trennschärfe durch 4 ZF-Stufen mit 2 hochselektiven 4fach-Bandfiltern. FM-Geräuschspannungsabstand ≧ 63 dB. Klirrfaktor (Antenne bis Lautsprecher) < 0,2/0,3 % (Mono/Stereo). Stereo-Übersprechdämpfung 1 kHz ≧ 35 dB, 1,4 μV Empfindlichkeit (26 dB/40 kHz Hub), Begrenzungseinsatz (–3 dB) 0,7 μV.

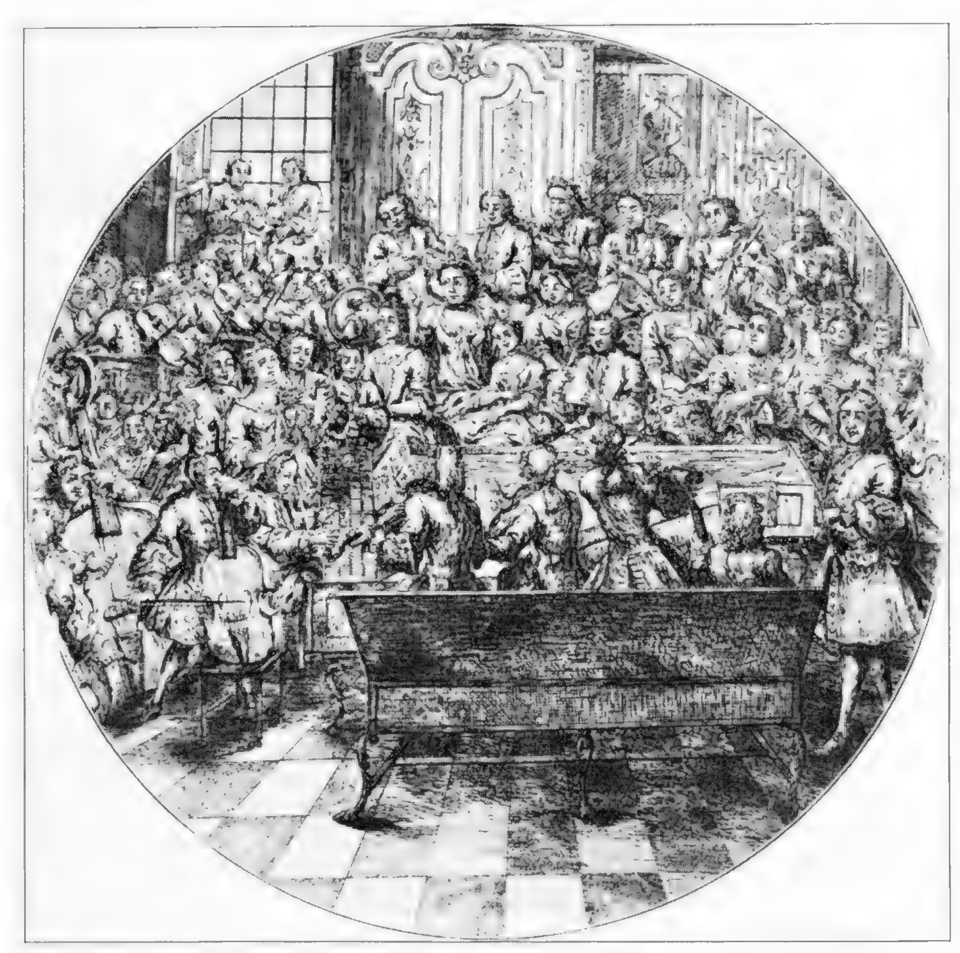
Der Verstärker. Ausgangsleistung max. 240 Watt. Übertragungsbereich 20 . . . 20000 Hz ± 1 dB. Leistungsbandbreite 5 Hz . . . 80000 Hz. Klirrfaktor ≦ 0,1 % bei 2×45 Watt Sinus, Frequenzbereich 20 . . . 20000 Hz.

Der Preis. Sie erfahren ihn beim Fachhandel. Und Sie werden sich wundern, was Grundig Know how und rationelle Fertigung möglich machen. Vergleichen Sie die Technik und vergleichen Sie den Preis. Und entscheiden Sie dann nach der Leistung.

Die Alternative. Wenn's ein bißchen weniger Watt-Leistung, kleiner und noch preisgünstiger sein soll: Der Grundig RTV 820 HiFi.



Grundig AG, 851 Fürth/Bay.



Händel, ein Oratorium dirigierend. Anonyme Radierung

Impulse vorwiegend von München ausgingen, trägt den Charakter einer durchgreifenden Restauration, die jedoch nicht nur den vergessenen Gregorianischen Choral wiederentdeckte, die Kunst der Polyphonie des 16. Jahrhunderts, vorab Palestrinas, ans Licht hob, sondern diese Modelle zum verpflichtenden Vorbild eigenen Schaffens postulierte und sich damit zwangsläufig vom lebendigen Strom der allgemeinen Musikentwicklung hermetisch abkapselte. Dem temperamentvollen Organisator der Bewegung, Franz Xaver Witt, war selbst des frommen Bruckners kirchenmusikalisches Schaffen suspekt. Überliefert ist dessen ironische Feststellung: „Kirchlich is halt, wenn's ehna nix einfallt." Das Instrument mit Ausnahme der Orgel war im Kirchenraum praktisch verboten, die Meßkompositionen der Wiener Klassik wurden wörtlich verteufelt. Andererseits schossen allenthalben die Kirchen- und Domchöre aus dem Boden, die auf einem A-cappella-Niveau, von dem das Gros der heutigen Kirchenchöre nur noch träumen kann, ihren Palestrina und Lasso sangen, freilich auch ihren Witt und Mitterer.
Erst in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts wurde man der immer größer werdenden Kluft inne, die zwischen der katholischen Kirchenmusik und dem Stand der mittlerweile bis zur Dodekaphonie vorgedrungenen allgemeinen Musikentwicklung gähnte. Die Internationale Gesellschaft zur Erneuerung der katholischen Kirchenmusik, die vor allem die leistungsfähigen Domchöre (Regensburg, Köln, Aachen, München, Mechelen, Berlin, Salzburg u. a.) aktivierte, suchte den Anschluß an die Spätromantik und die „gemäßigte" Moderne zu gewinnen, man entdeckte endlich seinen Bruckner und hielt einen Dominantseptimenakkord nicht mehr unbedingt für „unkirchlich". Wenn man sich auch mit der zweiten Garnitur, vielfach dem komponierenden Kirchenmusikspezialisten, begnügen mußte, so war die Entwicklung anscheinend hoffnungsvoll. Aber sie erwies sich dann doch nicht stark genug, den Krieg und die durch das II. Vatikanum, wenn nicht verursachten, so doch ausgelösten Erschütterungen im katholischen Raum zu überdauern.
Das kirchliche Vereinswesen und mit ihm die auf Vereinsbasis organisierten Chöre brachen vor den andringenden Kräften einer weltweiten „Erneuerungs"-Euphorie des Katholizismus, die freilich bislang nur die Liquidierung theologischer, liturgischer und organisatorischer Traditionsformen und -vorstellungen als faktische Ergebnisse zeitigte, zusammen. Die zwar nicht dekretierte, aber praktisch vollzogene Abschaffung des Lateins als Liturgiesprache, die einem Chaos gleichkommende Aufsplitterung der seit dem Tridentinum festgefügten Meßliturgie, das Aufweichen des hierarchischen Ordnungsgefüges: alles das liefert den Kirchenmusiker und Chorsänger schließlich in der Praxis der Willkür des niederen Klerus aus, der seiner musikalischen Ahnungslosigkeit allüberall in oft erschreckender Manier die Zügel schießen läßt, die endlich errungene Freiheit von Rom als „pastoralen" Fortschritt mit Beat-Messen, landessprachlicher Pseudo-Gregorianik und dem religiösen Schlager feiernd. Da die nachkonziliaren Kirchenmusikverlautbarungen des Vatikans dehnbar sind wie Gummi, liest jeder Kaplan und Vikar aus ihnen, was ihm paßt, sofern er sie überhaupt liest. Nebenbei korrigieren diese Erscheinungen die Illusion eines noch von Oswald Spengler um 1920 naiv bewunderten „meisterhaften" Auswahlprinzips der katholischen Kirche, ihren Klerus betreffend. Der Angriff auf das, was man vor allem im Hinblick auf die Kirchenmusik und ihren ästhetischen Anspruch als „Triumphalismus" und „Kulturkatholizismus" abtut, trägt vielfach deutlich das Gesicht der Rankūne des Kleinbürgertums und des Ländners, aus denen sich der Klerus seit jeher überwiegend rekrutiert, gegen die intellektuelle Bildungsschicht. Hier liegt denn auch die tiefste Wurzel des antilateinischen Affekts.
Im übrigen geht Rom mit gutem Beispiel voran. Die Cappella Giulia von St. Maria Maggiore, der einst ein Palestrina vorstand, wurde bereits aufgelöst. Die weltberühmte Cappella Sixtina darf zwar weiterhin in Konzerttourneen von der Größe römischer Kirchenmusiktradition künden, hat aber im päpstlichen Gottesdienst kaum noch Funktionen. Einst hochbedeutende Domchöre, wie der St.-Rombauts-Chor in Mechelen, lösten sich auf oder spielen, wie der noch unter Berberich zu den führenden deutschen gemischten Chören überhaupt zählende Münchener, kaum noch eine Rolle. Einige deutsche Domchöre, so der Regensburger und der Aachener, können dank der Vernunft der zuständigen Bischöfe und Domkapitel ihr altes Niveau wahren, aber sie, die traditionsgemäß mit Knabenoberstimmen singen, kämpfen mit einem biologischen Phänomen, das zwar nichts mit innerkirchlichem Debakel zu tun hat, aber das Problem aller Knabenchöre, der Wiener wie der Tölzer, Montserrater, Windsbacher, Leipziger und Dresdner darstellt: mit dem stetig vorrückenden Mutationsalter der Singknaben, das eine Chorarbeit auf höherer künstlerischer Ebene nur noch mit Hilfe von Internats- und Singschulapparaten aufrechterhalten läßt.
Das produktive Niveau des katholischen Kirchenmusikschaffens hat einen erschreckenden Tiefstand erreicht. Da angesichts der durch die Errichtung landessprachlicher Barrieren geschaffenen Provinzialisierung kein Komponist von übernationaler Reputation Neigung zeigt, für die Liturgie zu schreiben, tobt sich das Heer der „Praktiker" an der Vertonung landessprachlicher Ordinarien und Proprien, Psalmen und Kantätchen mit und ohne rhythmische Begleitung aus. Die Elaborate werden von den das große Geschäft im Zeichen der Liturgiereform witternden Kirchenmusikverlagen en masse unter Singgruppen und -grüppchen gebracht. Auch die Schallplatte hat diese Lücke bereits erspäht. Angesichts dieser Trostlosigkeit weichen deutsche Chöre vielfach auf das tradierte Singgut der Reformation und der nachreformatorischen Zeit aus: wenn man schon seinen lateinischen Palestrina nicht mehr singen darf, singt man lieber Praetorius und Schütz als deutsche Liedrüflein aus dem Schwann-Verlag. Was dann als Erfolg der „Öffnung der Kirche" gegenüber der Ökumene umgedeutet wird . . .
Zu retten ist nichts mehr. Sollte in Zukunft einmal neue innerkirchliche Strukturen eine Erneuerung der katholischen Chormusik zulassen, wird man von vorn beginnen müssen, nachdem man vorher gründlich ausgemistet hat. Ob die wenigen noch stehenden Säulen bis dahin durchzuhalten vermögen, muß bezweifelt werden. Vorerst ist jedenfalls an eine solche Erneuerung, die, vom gegenwärtigen Primitivismus weg, endlich den Anschluß an den Strom der Gegenwartsmusik – sofern



Wenn Sie HiFi ernst nehmen und für eine anspruchsvolle Stereo-Anlage Tuner und Verstärker suchen: Kenwood KT-6005 + Kenwood KA-6004.

Ein HiFi-Stereo-Tuner und ein HiFi-Stereo-Verstärker. Ein Gespann der Spitzenklasse. Etwas für Kenner, die sich ihre Anlage nach eigenen Vorstellungen aufbauen und sich an technischen Daten und Nutzungsmöglichkeiten orientieren.

Ein HiFi-Stereo-Tuner von extremer Trennschärfe und hoher Eingangsempfindlichkeit: Kenwood KT-6005.

Seine Leistungsdaten sprechen eine klare Sprache: HiFi. Lesen Sie bitte unten in dieser Anzeige, was der KT-6005 Ihnen bietet: eine hohe Eingangsempfindlichkeit von 1,5 µV, damit Sie auch schwach einfallende Sender sauber empfangen können; eine extreme Trennschärfe von mehr als 80 dB, damit Sie aus einem Gewimmel von eng nebeneinanderstehenden Sendern den Ihrer Wahl „herausschneiden" können; vorbildlich exakte Trennung der Stereo-Kanäle. Die Kenwood-Technik hat den UKW-Teil und den MW-Teil des KT-6005 völlig unabhängig voneinander aufgebaut, um jede Beeinflussung auszuschließen. Und auch der MW-Bereich wurde mit einem Höchstmaß an Eingangsempfindlichkeit, Geräuschspannungsabstand und Trennschärfe ausgelegt.

Ein HiFi-Stereo-Verstärker mit einer Sinusleistung von 2x40 Watt und mit vielen Nutzungsmöglichkeiten: Kenwood KA-6004.

Wie Sie unten in dieser Anzeige lesen können, bietet Ihnen der KA-6004 stets eine konstante Ausgangsleistung im gesamten Frequenzbereich von 20 bis 20.000 Hz. Dieser Verstärker sorgt dafür, daß Sie sogar die explodierenden Bässe eines Beat-Konzerts ohne Übersteuerung hören können, daß Sie die schwebenden Bässe eines klassischen Konzerts und die Klangfarbigkeit eines volkstümlichen Konzerts unverfälscht und unverzerrt erleben können: HiFi. Mit seinen vielen Schaltungs- und Anschlußmöglichkeiten bildet der KA-6004 zusammen mit dem KT-6005 das Kernstück einer anspruchsvollen HiFi-Stereo-Anlage.

Lassen Sie sich dieses Gespann der Spitzenklasse vorführen.
Ihr Kenwood-Fachhändler erwartet Sie. Hören Sie. Prüfen Sie. Die Preise: KT-6005/KA-6004 etwa 2.300,– DM. Andere Kenwood Tuner/Verstärker-Kombinationen zwischen etwa 1.100,– und 2.900,– DM.
Wir wünschen Ihnen Musik- und Klangerlebnisse, die Sie zutiefst befriedigen – als anspruchsvollen HiFi-Freund, als kritischen Kenner.
Trio-Kenwood Electronics GmbH, 6056 Heusenstamm, Am Goldberg 5.



Kenwood Tuner KT-6005	
Eingangsempfindlichkeit	1,5 µV
Verlauf der Rauschabstandskurve	55 dB bei 3 µV 65 dB bei 10 µV 70 dB bei 50 µV
Stereo-Kanaltrennung	45 dB bei 400 Hz 38 dB zwischen 100 Hz und 8 kHz
Klirrfaktor Mono	0,3%
Stereo	0,5%
Stör/Nutzsignalabstand	70 dB
Spiegelfrequenzunterdrückung	100 dB
Signalstärke- und UKW-Kanalmitten-Abstimmanzeige	
Pegelregler	
Drucktasten für Stereo-Rauschfilter (MPX), UKW-Stummabstimmung, MW, UKW (automatische Umschaltung auf Stereo), UKW (Mono)	
Ausgänge für Verstärker, Tonbandgerät, Monitor-Oszillograph	

Kenwood Verstärker KA-6004	
Sinusleistung an 8 Ohm zwischen 20 und 20000 Hz	2 x 40 Watt
Musikleistung an 4 Ohm	220 Watt
Klirrfaktor bei Nennleistung	0,5%
bei – 3 dB	0,05%
Leistungsbandbreite	10 Hz – 50 kHz
Leistungsaufnahme bei Vollaussteuerung	235 Watt
ohne Eingangssignal	15 Watt
Separater Vorverstärkerausgang und Hauptverstärkereingang	
Präzisionstonregler für Baß und Höhen	
2 Rumpelfilter (40 Hz, 80 Hz)	
Rauschfilter (7000 Hz)	
Hochempfindliche, übersteuerungsfeste Eingänge für Tuner, 2 Plattenspieler, 2 Tonbandgeräte, 2 Reserveeingänge, Stereo-Mikrofon	
Anschlüsse für 2 Lautsprecherpaare, Stereokopfhörer	
Tonbandschalter für Wiedergabe, Aufnahme und Überspielung von A auf B, B auf A mit Hinterbandkontrolle	
Gehörrichtige Lautstärkeregelung	
Stummschaltung	
Funktionsanzeige.	



Kenwood. Qualität verschafft sich Gehör.





Der Regensburger Domchor in der Nürnberger Meistersingerhalle

von einem solchen noch die Rede sein kann – finden müßte, nicht zu denken.
Das Chorwesen auf evangelischer Seite ist – zumindest in Deutschland – eng mit der Singbewegung verknüpft. Auch hier hat der Historismus des 19. Jahrhunderts Pate gestanden, in mancher Beziehung sogar noch deutlicher als im Falle der Cäcilianer, hatte der Protestantismus doch nicht nur seine Kirchenmusik, sondern seine gesamte Liturgie zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu erneuern, nachdem ihr jede verbindliche Form verlorengegangen war. (Möglicherweise wird, wenn es so weitergeht, der Katholizismus in wenigen Jahrzehnten vor dem gleichen Problem stehen.) Der Gründung des Cäcilienvereins folgte auf evangelischer Seite die Gründung des Deutschen Evangelischen Kirchengesangvereins, 1883, als Dachorganisation für zweitausend Chöre, an ihrer Spitze der 1843 von Friedrich Wilhelm III. gegründete Berliner Domchor. Da man bei allem Historismus bei weitem nicht so dogmatisch eng verfuhr wie auf katholischer Seite – dies wohl auch nicht konnte –, wurden Komponisten ersten Ranges, wie Mendelssohn, Brahms und Reger, ermutigt, für den protestantischen Gottesdienst zu schreiben, so daß zumindest bis Reger der bei den Cäcilianern von vornherein unterbrochene Kontakt zur „großen" Musik gewahrt blieb. Was nicht heißt, daß die Schar der Epigonen sich nicht auch dort getummelt hätte. Qualitativ ragen bis in die Gegenwart hinein die traditionsschweren Knabenchöre in Leipzig und Dresden heraus, letzte Überreste der protestantischen Schulchöre, dieser entscheidenden Pflanz- und Pflegestätten nachreformatorischer Kirchenmusik. Auf westdeutscher Seite seien die Stuttgarter und Windsbacher genannt, junge Gründungen, die in relativ kurzer Zeit hohes Niveau erreichten.
Dennoch prägen nicht diese Spitzenchöre das Bild der evangelischen Kirchenmusik, sondern die zahllosen Kantoreien, die ihren Schütz zelebrieren wie die vorkonziliaren Kirchenchöre ihren Palestrina. Die Impulse kommen eindeutig aus der jugendbewegten Singbewegung, die nach dem Ersten Weltkrieg in die vermeintliche „Innerlichkeit" der deutschen Vokalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts flüchtete, in deutlicher Opposition zu den großen „bürgerlichen" Oratorienvereinigungen und den Männerchören. Die vielfach sektiererisch betriebene Absetzung von der „Romantik", zu der selbst Reger gerechnet wurde, entbehrte sehr oft nicht jener Logik des Fuchses, dem die Trauben zu hoch hängen. Diese „Welle" scheint freilich heute abgeebbt zu sein, immerhin war sie bis in die späten fünfziger Jahre hinein spürbar.
Im Gegensatz zum Historismus auf katholischer Seite, den die Schallplatte nur sporadisch registrierte, hat der protestantische Historismus dank der gefährlich populär gewordenen Erscheinung Bachs eine wahre Flut von Einspielungen ausgelöst, hervorragenden, guten, mittelmäßigen und völlig überflüssigen. Leider hat das protestantische Kantorei-Ideal einer keimfreien, blutleeren Linearität, die ihren Antrieb zumeist weniger aus künstlerischer Überzeugung als aus Mangel an stimmlicher Substanz bezog, allzulange das Interpretationsbild der Chormusik um Schütz und Bach bestimmt, eine Reaktion freilich auf die mit Mendelssohn einsetzende Bach-Klangverfettung des 19. Jahrhunderts, die ihren letzten relevanten Vertreter in Karajan hat. Dennoch soll es ernsthafte Leute geben, denen Karajan immer noch lieber ist als Ehmann. Den Weg aus der Sackgasse wiesen erst in den letzten Jahren Erscheinungen wie die Regensburger Schütz-Aufnahmen eines Schneidt oder die den konsequenten Historismus in eine neue, „moderne" Qualität umschmelzenden Bach-Einspielungen Harnoncourts. Beides hat direkt nichts mehr mit protestantischer Kirchenmusikpraxis zu tun, beides ist ohne das Mikrophon undenkbar. Daß es traditionelle katholische Spitzen-Chorvereinigungen sind, die Wiener Sängerknaben und der Regensburger Domchor, die Schütz und Bach aus der Beschlagnahme schmalbrüstiger Kantoreigenügsamkeit erlösten, entbehrt nicht der Pikanterie. Freilich wäre es ungerecht, nicht zu konstatieren, daß auf der Seite protestantischer Kirchenmusikpraxis ein Helmuth Rilling andere, aber ähnlich exemplarische Wege zu gleichem Ziele geht.
Auch die protestantische Kirchenchorbewegung kennt ihre „Erneuerung" in kompositorischer Hinsicht. Mit Hugo Distler und Ernst Pepping besitzt sie sogar profilierte Erscheinungen, die, über die auch hier festzustellen-

Aus dem Braun HiFi-Programm

Neu: Lautsprecher-Verstärker-Einheit LV 720 - die aktive.

Das neue technische Konzept. Jedem LS-System ist ein eigener individuell abgestimmter Endverstärker zugeordnet. Die Frequenzweiche liegt nicht wie üblich hinter, sondern vor den Endverstärkern.

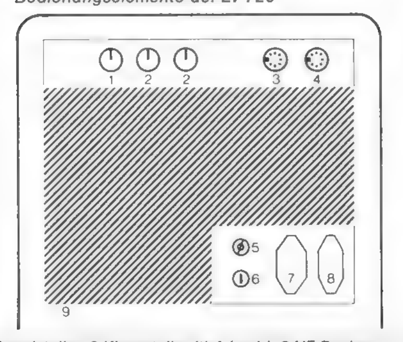
Die LV 720 – eine Box mit höchstem Wirkungsgrad. Durch direkte Kopplung zwischen Endverstärker und Lautsprechersystemen entstehen keine Leistungsverluste. Frequenzgangeinbrüche kennt die LV 720 nicht.

LV 720 – optimale Anpassung an die Raumakustik. Diese Lautsprecher-Verstärker-Einheiten bieten durch getrennte Pegelsteller die Möglichkeit, das Klangbild auf die Raumakustik und die Plazierung der Lautsprecher im Raum abzustimmen.

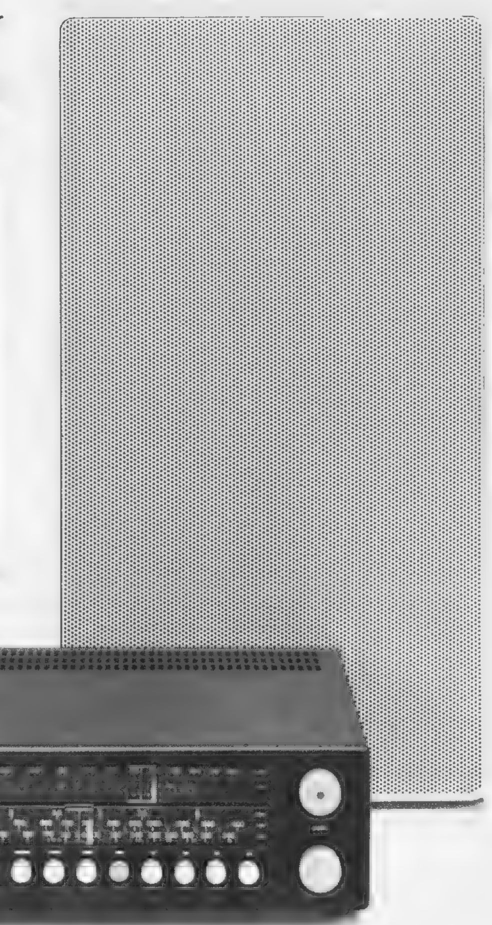
Die LV 720 – mit hörbar besserer Musikwiedergabe. Aus der direkten Kopplung ergibt sich eine bisher ungeahnte Präzision in der Wiedergabe jedes einzelnen Instrumentes. Lautsprechergeräusche entfallen.

LV 720 und CES 1020 – die perfekte Anlage. Speziell für die LV 720 – wurde der Tuner/Vorverstärker CES 1020 entwickelt. Er vereint alle Vorzüge des berühmten und von allen Kritikern gelobten regie 510 in sich.

Bedienungselemente der LV 720



1 Pegelsteller, 2 Klangsteller (tief, hoch), 3 NF-Buchse «rechts», 4 NF-Buchse «links», 5 Sicherung, 6 Kippschalter, 7 Netz-Anschlußbuchse (aktiv), 8 Netz-Anschlußbuchse (passiv), 9 Kühlrippen für Endverstärker.



Weitere Informationen erhalten Sie bei allen autorisierten Braun HiFi Fachhändlern.



LV 720/CES 1020

STIMMEN

Wenn Kinder singen, beten die Erwachsenen.

Papst Paul VI.

Chöre sind doch außer ihrer kulturellen Tätigkeit eine verschworene Gemeinschaft. Ich habe das damals schon als Pfarrer deutlich gelernt. Mit dem Kirchenchor muß man sich gut halten. Wenn man ihn gegen sich hat, ist man verloren.

Joseph Kardinal Frings

Zur Neuorientierung brauchen wir nur die Weiterentwicklung der alten Sängertugenden, Treue und Nächstenliebe. Damit gewinnen wir ... ganz von selber die Jugend, die am Ende keine anderen Ziele hat, als sich an- und einzupassen.

Willi Engels, Ehrenpräsident des Deutschen Sängerbundes

Ich habe kürzlich erst hier in Godesberg eine von einer Beatband instrumental begleitete Messe gehört und bei dieser Gelegenheit erfahren, wie nah einem besonders die Musik unserer Zeit unter die Haut gehen kann.

Rainer Barzel

Spezielle Gedanken macht man sich als Musiker von heute nicht zuletzt über die enorme Kluft, die derzeit zwischen natürlichem Volksempfinden und den Exzessen zeitgenössischer Komponisten aufgerissen ist.

Karl Etti, Chormeister des Wiener Männergesangvereins

Ich entsinne mich noch sehr genau, daß Erhard einmal eine Kabinettsitzung vor Weihnachten abbrechen ließ, um uns die Gelegenheit zu geben, den Regensburger Domspatzen zu lauschen. Wir ... haben das nachhaltig gespürt, wie unglaublich so etwas auflockert.

Bundesminister a. D. Hans Katzer

Vieles, was Chöre singen, ist Kitsch ... Es muß nicht alles „im tiefen Baß" und „wie mit Orgel" klingen. Die Diskrepanz zwischen Bart, Bauch und simplem Tanzliedchen hat mich immer schon unangenehm berührt.

Carlo Schmid

Chorsingen sollte jedem interessierten Menschen die Möglichkeit geben, sich an dem Kulturbetrieb seiner Umwelt zu beteiligen.

Udo Jürgens

Eine weitaus größere Möglichkeit bietet sich in der Verwendung populärer Stilelemente der Soul-, Rock- und Beatmusik, um das Interesse jugendlicher Nachwuchssänger zu wecken. Außerdem ist hier Gelegenheit gegeben, späteren Generationen eine leicht nachvollziehbare musikalische Gesamtschau unserer Zeit zu vermitteln.

Günter Heidecke, Regierungspräsident in Köln

Ein Männerchor kann spritzig wie Champagner – festlich und ausgereift wie eine gute Spätlese – aber auch innig und fromm, wie ein Gebet sein.

Carl Heinrich Herden, Industrieller

Chorgesang schafft Demokratie! Chorsingen bringt die Leute spontan kameradschaftlich zusammen.

Kurt Georg Kiesinger

1968 habe ich noch in einem Doppelquartett „Niederbergische Kräher" vor den NATO-Ministern gesungen. Und auch hier kann ich mich genau der begeisterten Zustimmung dieser Minister entsinnen.

Heinz Schemken, Bürgermeister von Velbert

Ich sehe mit großer Besorgnis, daß sich rund um die Chorbewegung Cliquen ansiedeln, die ignorant und dumm, aber mit Hilfe der Massenmedien die Sänger allmählich in ihren eigenen „Erfolg", in das sogenannte „große Geld" miteinbeziehen und viele Chöre verleiten, die Ebene zu wechseln.

Peter Josef Tonger, Verleger von Chormusik

Ich mag natürlich sehr gerne Chorsingen. Ich habe nur dann eine Aversion gegen den Chor, wenn's nur Tradition ist. Ich habe sozusagen in allem meine Grundposition in der Mitte.

Helmut Kohl

den historisierenden Ansätze hinaus, den Anschluß suchten an das, was bis in die fünfziger Jahre hinein „gemäßigte Moderne" genannt wurde. Sie suchten ihn sogar konsequenter als die mehr die versäumte Spätromantik nachholenden katholischen Kollegen, hatten freilich auch weniger Widerstand seitens eines hierarchisch straff gefügten Klerus zu befürchten. Leider bemächtigte sich der Kantoreibetrieb auch ihrer, was eine gerechte Würdigung ihres Schaffens bis heute verhinderte. Das Schicksal des groß angelegten Te Deum von Pepping ist bezeichnend für diese Situation. Hätte die Deutsche Grammophon, die es 1958 in ihrer Musica-Nova-Reihe herausbrachte, statt des braven Martin Flämig und seines noch braveren Dresdner Kirchenmusikschul-Chores den Ansprüchen des Werkes adäquate Interpreten bemüht, wäre vermutlich die Resonanz eine andere gewesen. Erscheinungen wie Distler und Pepping sind sicherlich nicht berufen, die Musikgeschichte in neue Bahnen zu lenken, aber sie gewannen dem Laienchorsingen zumindest einige neue Farben ab.

Avantgarde

Hier stellt sich nun freilich unabweisbar die Frage nach dem Sinn heutigen Laienchorsingens überhaupt. Die vielberedete Kluft zwischen dem gegenwärtigen „Materialstand" relevanter Musikproduktion und der Rezeptionsfähigkeit und -willigkeit des zum „Konsumenten" gewordenen Musikhörers wirkt sich auf dem Gebiet des Chorschaffens als Tendenz zu professioneller Exklusivität aus, die den Laiensänger ausschließt. Die Anfänge sind bereits in der letzten Spätromantik, etwa einem Stück wie Richard Strauss' Deutscher Motette, zu finden, um in der Zweiten Wiener Schule evident zu werden. Ein prononcierter Links-Ideologe wie Helms hat denn auch noch jüngst in einer Schoenbergs Chormusik gewidmeten WDR/NDR-Sendung diesem elitäres Bewußtsein als Einverständnis mit den „herrschenden Klassen" vorgeworfen. Ideologie ist nun freilich auf dem Gebiet des Chorsingens eine gefährliche Sache, wie uns die Erfahrungen ab anno 1933 gelehrt haben, wenn man will, auch diejenigen mit dem Kaiserpreissingen. Ob die Musik im allgemeinen und die Chormusik im besonderen dazu taugt, die Gesellschaft zu verändern, bleibe dahingestellt; sicher ist jedoch, daß sie dazu taugt, eine bereits veränderte Gesellschaft ideologisch zu vernebeln und damit ihren neuen Herren gefügig zu machen. Die fatale Ähnlichkeit zwischen manchen Marsch- und Chorliedern Eislers und denjenigen Göbbels' zeigt Parallelen dieses Auf-Vordermann-Bringens auf. In jedem Falle bedeutet eine Nutzbarmachung des Singens zu ideologischen Zwecken einen Regreß auf simple musikalische Mittel der Vergangenheit, da anders die Massen nicht ansprechbar sind. Wer die mit Vorliebe die alten Kirchenmodi benutzenden Feiergesänge der Hitlerjugend noch erlebt hat, weiß im wortwörtlichsten Sinne ein Lied von dieser Praxis zu singen. Wer also im Sinne linksideologischen Progressismus nach einer Chormusik ruft, die die Gesellschaft verändern hilft, muß sich wohl oder übel der musikalischen Mittel bedienen, die bereits für die Veränderung im faschistischen Sinne herhalten mußten, also der konservativ-bürgerlichen: des musikalischen Primitivismus. Das

hat schon Eisler erfahren müssen. Sicherlich nicht zum Heile seiner Musik.
Das ist die eine Seite der Medaille. Die andere hat nicht erst Helms bemerkt: die spätestens mit Schoenberg einsetzende Abkapselung des relevanten Komponierens für Chorensemble vom musikalischen Bewußtsein der breiten Hörer- und Sängerschaft. Daran hat sich bis heute nichts geändert; weder der starre Materialfetischismus der Serialität noch die von Cage inaugurierte Negierung der Immanenz des „Werkes" vermochten diese verhängnisvolle Tendenz aufzufangen. In Anton Webern, der als Komponist zu Positionen letzter Esoterik vorstieß, um als Praktiker die Wiener Arbeiterschaft für den Chorgesang im traditionellen Sinne zu aktivieren, hat sich die Zweigleisigkeit geradezu personifiziert. Chormusik im Sinne der Avantgarde, der Schnebel, Otte, Ligeti, Pousseur, ist eine Angelegenheit hochgezüchteter Spezialensembles – an ihrer Spitze die phänomenale Schola Cantorum Stuttgart unter Clytus Gottwald –, praktiziert vor engem Kreis der Eingeweihten anläßlich von Spezialfestivals für neue Musik, oder eine Angelegenheit der Nachtprogramme der Rundfunkanstalten. Ihre Ausweitung ungeahnter vokaler Möglichkeiten ist enorm, ihre effektive gesellschaftliche Relevanz gleich Null. Daran ändert auch das gerade in diesem Bereich festzustellende gesellschaftspolitische Engagement, etwa eines Nono, nichts, trotz dessen utopischen Bemühungen zur musikalisch-progressiven Aktivierung italienischer Industriearbeiter. Und wenn die Avantgarde und ihre Propheten einem Penderecki den Breitenerfolg seiner Lukaspassion, des einzigen Werkes aktueller Musik, das hie und da bereits in das Repertoire besonders wagemutiger und intelligenter Laienchöre einging, so übelnahmen, so stand im Hintergrund das Wissen um die eigene gesellschaftspolitische Ohnmacht. Aus dieser Sicht bleibt abzuwarten, auf welche Weise Stockhausen sein jüngst gegebenes Versprechen wahrmachen wird, „mit strenger Disziplin" daranzugehen, „unnötige Kompliziertheit zu überwinden und Musik zu komponieren, die auch Laienchöre singen können". Freilich auch das im Dienste einer Ideologie, wenn auch einer privaten: „Es ist höchste Zeit, daß Musik, ein neues, überreligiöses Bewußtsein von der Einheit der Menschenfamilie, von der Bedeutung dieses Planeten im ganzen Universum, in den Menschen wächst . . . Wenn der Gesang mehr als leeres Gezwitscher sein soll, müssen die Sänger vom göttlichen Geist erfüllt sein." Davon war bereits vor anderthalb Jahrtausenden ein Augustinus überzeugt.

Alfred Beaujean

INTERVIEW

Um die von Alfred Beaujean im vorstehenden Beitrag erörterten Fragestellungen hinsichtlich der gegenwärtigen Situation der Laienchöre aktuell zu verdeutlichen, bringen wir im folgenden ein Interview mit Robert Honold, dem Präsidenten des Badischen Sängerbundes. Robert Honold, ein in Karlsruhe angesehener Rechtsanwalt, hat dieses Amt seit 1968 ehrenamtlich – wie es den Vereinsstatuten entspricht – inne.



Herr Honold, wieviele Mitglieder hat der Deutsche Sängerbund?

Insgesamt 1,5 Millionen in 14389 Vereinen. Es sind 355482 aktive Sänger, 85217 Sängerinnen, darunter 40715 Aktive unter 25 Jahren, 11161 Männerchöre, 1272 Frauenchöre und 3948 gemischte Chöre, 1012 Kinder- und Jugendchöre.

Die nachfolgenden Fragen bitten wir Sie aus der Sicht des Badischen Sängerbundes zu beantworten, da wir annehmen, daß die dargelegten Fakten mutatis mutandis auch für die anderen deutschen Regionalverbände gelten.
Werden öffentliche Zuschüsse bezahlt, in welcher Höhe, und wie ist die Verteilung?

Der Badische Sängerbund erhält vom Kultusministerium einen Zuschuß für die Verwaltungsarbeit und für die Gelder, die bei künstlerischen Konzerten an die Gema abzuführen sind; weitere Zuschüsse gehen unmittelbar an die Vereine, für örtliche Konzerte, für die Anschaffung von Noten, Musikinstrumenten und deren Reparatur. Wir erhalten insgesamt etwa 180 000 DM jährlich. Die von den Vereinen an die Geschäftsstelle des Badischen Sängerbundes gerichteten Eingaben werden dort vom Verteilungsausschuß geprüft und dem jeweiligen Regierungspräsidium (in Karlsruhe oder Freiburg) vorgelegt, das für die Verteilung zuständig ist.

Gibt es einen Verteilungsschlüssel? Muß ein Leistungsnachweis erbracht werden?

50% der Kosten für das Objekt, das ein Verein subventioniert haben möchte, müssen grundsätzlich von ihm selbst getragen werden; der Rest wird aus den zur Verfügung stehenden öffentlichen Mitteln beglichen, die aber meistens nur für etwa 20 bis 30% der anfälligen Kosten ausreichen. Wichtig für die Zuteilung einer Subvention ist einmal der künstlerische Wert eines Konzerts oder auch die Größe eines Vereins, aus der dann wiederum die Notwendigkeit der Beschaffung dieses oder jenes Musikinstrumentes zu ersehen ist. Darüber hinaus erhalten die Vereine von ihren Gemeinden, die Kreise – wir haben in Baden insgesamt 20 Sängerkreise – von den Bezirken bzw. Landkreisen Zuschüsse, deren Höhe sehr unterschiedlich ist und die von den Beziehungen zu den jeweiligen Behörden abhängen.

Wieviele Vereine sind wirtschaftlich und ihrem Leistungsstandard nach in der Lage, öffentliche Konzerte zu geben?

Die Zahl ist – insbesondere bei den Landvereinen – relativ hoch. Wir haben über tausend konzertante Veranstaltungen, die gemapflichtig, also von künstlerischem Wert, sind; eine Zahl, die im Bereich des Deutschen Sängerbundes annähernd nur vom Schwäbischen Sängerbund erreicht wird.

Man betrachtet sich demnach durchaus noch als Kulturträger, oder spielen Ihrer Ansicht nach die gesellschaftlichen Faktoren die größere Rolle?

Eine alte Streitfrage. Wir legen jedenfalls großen Wert auf die Pflege des Künstlerischen, Kulturellen. Selbstverständlich gehört auch das Gesellschaftliche, als verbindendes Moment, dazu, was insbesondere bei den ländlichen Vereinen überhaupt nicht wegzudenken ist.

Müßte die öffentliche Hand mehr für die Gesangsvereine tun?

Nun, zunächst sind wir über die uns zugewiesenen Mittel froh, andererseits natürlich für jede Erhöhung dankbar. So hat das Kultusministerium in den vergangenen Jahren die Zuteilungsquote jeweils entsprechend der Inflationsrate erhöht, und wir rechnen auch jetzt wieder mit einer etwa 10%igen Steigerung. Es könnte zwar noch mehr getan werden, aber immerhin stehen uns in Baden-Württemberg überhaupt solche Gelder zur Verfügung, was in den meisten anderen Bundesländern nicht der Fall ist.

Wie sieht es mit der Zahl der Mitglieder aus, wie ist die Tendenz?

Wir haben im Badischen Sängerbund 65 000 aktive von insgesamt 220 000 Mitgliedern, die Steigerung ist bei den Männern unwesentlich, bei den Frauen höher, weshalb auch eine stärkere Zunahme insbesondere von ge-

mischten Chören festzustellen ist. Seit meiner Tätigkeit im Badischen Sängerbund haben wir immerhin eine Zunahme von etwa tausend Sängern bzw. Sängerinnen jährlich zu verzeichnen.

Ist die verbreitete Meinung richtig, kleinere Chöre hätten eine Abneigung gegenüber Fusionen, die in vielen Fällen ja wohl der einzige Weg zu vernünftiger künstlerischer Arbeit wären?

Wir versuchen, kleine Chöre, die nicht mehr in der Lage sind, konzertant tätig zu werden, dazu zu bewegen, sich mit anderen zumindest zu Singgemeinschaften zusammenzuschließen. Im Raum Karlsruhe gibt es zwar einige erfolgreiche Fusionierungen – des Deutschen liebstes Kind ist jedoch der Verein und eine Tätigkeit im Vereinsvorstand; und das bei einer Fusion zu koordinieren ist nicht ganz einfach. Es herrscht leider doch eine gewisse Behäbigkeit in diesen Dingen vor.

Ist der traditionelle Vereinsstatus mit seinen Vorstandsgremien heute noch sinnvoll – gerade im Hinblick auf Fusionierungsvorhaben –, oder sollte man nach flexibleren Organisationsformen suchen?

Im Badischen Sängerbund haben wir in den vergangenen Jahren eine wesentliche Straffung der Organisation und der Führung vorgenommen: das Präsidium wurde stark verkleinert, und wir empfehlen auch den Vereinen, dies zu tun. Ganz ohne Funktionäre geht es nicht, wobei hinzugefügt werden muß, daß sich immer weniger Leute zur Verfügung stellen können, da die Tätigkeit im Vereinsvorstand ehrenamtlich ist und doch sehr viel Zeit beansprucht. Es gibt allerdings Singgemeinschaften, insbesondere dann, wenn ein guter Chorleiter fehlt. Das ist überhaupt ein großes Problem, wenn wir auch in der letzten Zeit sehr große Anstrengungen unternommen haben – mit sehr guter staatlicher Unterstützung im Rahmen der zur Verfügung stehenden Mittel –, Chorleiter auszubilden, was in den letzten drei Jahren auch zu schönen Erfolgen geführt hat.

Was halten Sie vom Leistungssingen, das an die Stelle der älteren Sängerwettbewerbe getreten ist?

Es gibt Wertungssingen innerhalb der Sängerkreise auf Kreisebene mit teilweise profihafter Konkurrenz (es wurden Geldpreise von mehreren Tausend Mark ausgeschrieben); diese Art des Wettbewerbs ist jedoch im Abnehmen begriffen und wird auch von uns nicht unterstützt, da wir der Meinung sind, daß eine objektive Bewertung – wie etwa bei verschiedenen Sportarten – nicht möglich ist und subjektive richterliche Entscheidungen zu Emotionen führen, die möglichst zu vermeiden sind. Außerdem entstanden „Profi-Chöre", die mit eingedrillten Liedern von Wettbewerb zu Wettbewerb eilten und dort die ausgesetzten Preise kassierten, was ja auch nicht der Sinn solcher Veranstaltungen sein kann. Objektiv gesehen zählten diese Chöre allerdings mit zu den besten. Der Deutsche Sängerbund hat jedenfalls in seinem Grundsatzprogramm den mit Preisen bedachten Wettbewerb nicht vorgesehen.

Wie ist die Wirkung der Massenmedien auf den Chorgesang?

Das Fernsehen ist – verständlicherweise – von den Möglichkeiten, die der Chorgesang eröffnet, nicht sonderlich angetan – ein Chor bietet eben nicht allzuviel optische Darstellungsmöglichkeiten – geht aber unseres Erachtens etwas weit, wenn es (in der mit uns geführten Korrespondenz) den Chorgesang als „sprödes Material" bewertet. – Dem Hörfunk sind wir sehr zu Dank verpflichtet. Es sind feste Sendungen eingeplant, in denen mit dem Bundeschormeister abgestimmte Chormusik gebracht wird, die sogar – wenn auch bescheiden: im Normalfall werden wohl gerade die Kosten für das Notenmaterial gedeckt – honoriert werden.

Wie ist die technische Abwicklung dieser Rundfunksendungen?

Im Gegensatz zu früher – wo die Aufnahmen „am Ort", das heißt beim betreffenden Verein – meist im Schulgebäude – gemacht wurden, was sich naturgemäß ungünstig auf die Qualität ausgewirkt hat, werden die Aufnahmen heute ausnahmslos in Studios der Rundfunkanstalten gemacht. Diese Rundfunksendungen sind ein sehr gutes Stimulans für die Sänger.

Wie steht die Lokalpresse den Gesangvereinen gegenüber?

Die Lokalpresse ist – wenigstens in den Landgemeinden – den Vereinen sehr freundlich gesonnen, während die Stadtpresse (wenigstens die Karlsruher) uns etwas stiefmütterlich behandelt; jedenfalls wird Solisten – ob Folklore oder Beat oder ähnliches – weitaus mehr Beachtung geschenkt, auch wenn unsere Konzerte hin und wieder von größerem künstlerischen Wert sind.

Gibt es Strukturunterschiede zwischen Stadt und Land? Gibt es ein Leistungsgefälle, gibt es Unterschiede in der Bewertung des Chorsingens als Kulturfaktor und als mehr gesellschaftliches Phänomen?

In den Landgemeinden besteht ein weitaus engeres Zusammengehörigkeitsgefühl, gefördert durch einige wenige Vereine: z. B. den Turnverein, den Musikverein, den Gesangverein und vielleicht noch einen weiteren. Und wer dem einen Verein angehört – z. B. dem Turnverein –, gehört eben oft auch dem anderen – also dem Gesangverein – an. Dies hat eine wesentlich günstigere Alterszusammensetzung in den Landvereinen zur Folge, während die Stadtvereine entweder – meistens – überaltert sind – das Durchschnittsalter liegt bei etwa 50 Jahren und darüber – oder hauptsächlich aus jüngeren Mitgliedern bestehen. Leistungsmäßig ist eine Beurteilung sehr schwierig, da die Landvereine meistens anderes Liedgut singen als die Stadtvereine. Die ersten bringen mehr aufgelockertes, die zweiten entscheiden sich entweder für moderneres oder romantisches Liedgut – was natürlich auch vom betreffenden Chorleiter abhängt.

Ist die Lage des Nachwuchses an den Schulen zufriedenstellend?

Wir sind mit dem Musikunterricht in den Schulen der Stadtgemeinden nicht zufrieden, wenn auch im hiesigen Bereich ein bis jetzt allerdings nicht allzu ergiebiger Gedankenaustausch mit den zuständigen Gremien besteht. Der Chorgesang wird einfach zu wenig gefördert. In den Landgemeinden liegen die Dinge besser, da der Lehrer meistens auch Leiter des Gesangvereins ist, wodurch die Jugend leichter „bei der Stange" gehalten werden kann. Es ist aber immer wieder festzustellen, daß selbst dort, wo gute Jugendchöre vorhanden sind, nicht auch später zwangsläufig zahlreicherer Zulauf zu den Erwachsenenchören besteht. Das Berufsleben geht dann doch meistens vor.

Noch ein Wort vielleicht zu den nächsten Plänen des Badischen Sängerbundes.

Es wird von unseren Mitgliedern immer wieder angeregt, repräsentative Veranstaltungen zu machen. Wir gehen dabei aber sehr vorsichtig zu Werke, da diese eben nicht unwesentliche Kosten verursachen, die nur sehr schwer zu decken sind, wie dies zum Beispiel beim letztjährigen Liederfest in Karlsruhe der Fall war, das zwar künstlerisch sehr anspruchsvoll war, aber leider nicht den entsprechenden Zulauf hatte. Für 1975 ist – vom 8. bis 11. Mai – in Mannheim im Rahmen der Bundesgartenschau ein Chorfest vorgesehen mit gemischtem, anspruchsvollem Programm und breitem Spektrum, von der ernsten bis zur Unterhaltungsmusik, bei der ja heute auch beim Chorgesang mit musikalischer Untermalung, mit Rhythmusgruppen, gearbeitet wird. Wir wollen damit den Sangesinteressierten die Möglichkeit geben, sich von dieser modernen Form des Chorgesangs – die bei älteren Chorleitern leider nicht immer auf Zustimmung trifft – ein Bild zu machen. Vielleicht findet so der eine oder andere Interesse am Singen, dieser ja wohl ältesten und einfachsten Art, sich musikalisch zu betätigen. Vom Ergebnis dieser Veranstaltung – die bewußt in den Rahmen der Gartenschau eingebaut wurde, um einen möglichst regen Zuspruch zu sichern – wird es abhängen, ob ähnliches in Zukunft überhaupt noch durchführbar ist.

Herr Honold, wir danken für Ihre Informationen.

An Siegfried Arnoldson

Von Allem, was die Kunst uns schenkt,
Will mir Gesang das Höchste scheinen;
Denn was mein Herz und Geist umfängt:
Mein Fühlen, Sehnen, Wissen, Meinen.

Was ich erfuhr und je empfand,
Zwingt der Gesang sich frisch zu regen;
Doch zieht er auch mit Zauberhand
Dem Himmel mich so nah entgegen.

Daß, was das Auge sonst erfaßt,
Was Wirkliches mir sonst mag winken:
Des Lebens Schmerz, des Daseins Last
Tief unter mir in's Nichts versinken.

Nur bei holdseliger Frauen Lied
Kommt doch das Wirkliche zu Ehren;
Dann darf ja, was mein Auge sieht,
Was mir das Herz bewegt, verklären.

Georg Ebers

Aus „Die Musikwoche" 4/1902



Avantgarde

Wittener Tage für neue Kammermusik

und Radio Bremens Pro musika nova

vorige Seite
Nach dem Vernageln eines Daches bricht Karlheinz Stockhausen in seiner „Herbstmusik" Holz

unten links
Michel Portal, Jacques Nouredine und Jaques Didonato blasen in Vinko Globokars „Discours IV" eine Klarinette zu dritt

unten rechts
Wolf Vostells elektronisches Happening „Umgraben" vor der Uraufführung



Neue Musik hat ihre Festivals, und diese verteilen sich in der Bundesrepublik eher willkürlich als systematisch geplant auf mal entlegene, mal zentrale Orte. Dahinter stecken begrüßenswerte Einzelinitiativen und ein gut entwickelter Zug zur Eigenprofilierung. Von den 1936 in der am Südwestrand des Ruhrgebietes gelegenen Industriestadt Witten gegründeten Tagen für neue Kammermusik ist der Qualitätszuwachs bekannt, seit die Tage vor zehn Jahren in die Trägerschaft der Stadt übernommen wurden. Ohne die erhebliche Unterstützung des Westdeutschen Rundfunks allerdings, dessen Kammermusikredakteur Wilfried Brennecke das Programm gestaltet und es ganz entsprechend seinem Arbeitsbereich ausrichtet, hätte dieses Festival am jeweils letzten Aprilwochenende nicht jene Anziehungskraft gewonnen, die es derzeitig trotz einer gewissen Stagnation innerhalb der musikalischen Produktion ausstrahlt.

Nun kokettierten die diesjährigen Wittener Tage mit der stattlichen Zahl von achtzehn Uraufführungen und zugleich mit dem von Wilfried Brennecke schon fast belustigend gepflegten Ost-West-Proporz. So angenehm es jedoch war, in den zumeist zeitlich knappen Erstlingen den routiniert polnischen Klangzauber (Serockis „Impromptu fantasque" für Blockflöten, Mandolinen, Gitarren, Schlagzeug und Klavier) oder – im Gastspiel des New Yorker S. E. M. Ensembles – die zur Zeit grassierende Meditationsmusik wieder zu entdecken, so störte doch, daß so manche Uraufführung mühelos von bereits vorhandenen Werken eingeholt wurde. Wilfried Jentzschs „Cello-Musik" etwa, die gewiß einen Fortschritt im Werdegang dieses jungen Komponisten markierte, hatte viel Glück, daß sie vor Helmut Lachenmanns ungleich konzentrierterer „Pression" (1969) aufgeführt wurde. John Cages 1958 entstandene „Aria" – sie wurde in Witten von einem Sänger des S. E. M. Ensembles zeitlich gedehnter, als von Sängerinnen à la Berberian gewohnt, gesungen – kann mühelos mit den literarisch orientierten, doch blassen „Mikro-Dramen" Friedhelm Döhls konkurrieren.

Neu waren in Witten die Akzente der politischen Musik im engeren Sinn und der Vokalmusik. Konzentrierte sich erstere auf Luca Lombardis sechsminütige Musica in memoria di Hanns Eisler „Non requiscat", dessen „Er möge nicht ruhen" durch das musikalisch sorgsam eingearbeitete Solidaritätslied unmißverständlich war, und auf Nicolaus A. Hubers durch simple Schrifttafeln („Wer Marx liest, weiß mehr") und grelle Pfeiftöne doch nicht so recht triftige „Banlieue – Schauplätze der Revolution", so profitierte die Vokalmusik von der excellenten Qualität ihrer Interpreten. Das Kölner Collegium Vocale (Leitung: Wolfgang Fromme) plädierte insgesamt überzeugend für die mit technischen Mitteln erweiterten Vokalpraktiken und faszinierte besonders mit Mesias Maiguashcas „A Mouth-Piece".

Vokalmusik war eine Woche später bei Radio Bremens „Pro musica nova" nicht vertreten, abgesehen von dem Phänomen, daß in Vinko Globokars „Discours IV" für drei Klarinettisten auch deren Stimmen ins Spiel gebracht wurden. Dagegen behauptete sich in Bremen erneut die Mikrophonisierung von Klängen – unmittelbar einleuchtend etwa in Rolf Gehlhaars „Solippse für Violoncello", als Siegfried Palm mit Hilfe einer Verzögerungsschaltung mit sich selbst musizierte. Noch stärker bestimmten technische Raffinessen Walter Haupts in der Bremer Kunsthalle eingerichteten Licht-Klang-Raum-Konnex „Kontemplation", die den Besucher mittels optischer Sensoren in die Veränderung vorproduzierter Klänge einschaltete. Ohne Technik schließlich in Form von Kontaktmikrophonen wäre Wolf Vostells elektronisches Happening „Umgraben" auf einer 25 mal 30 Meter großen, vorweg umgepflügten Wiese des Teufelsmoores bei Worpswede noch naiver geworden, als es die ganze Aktion mit ihrem von Vostell in Art eines trotteligen Wettergottes verantworteten steifen Windes schon im Ansatz war. Denn das wäre doch gar zu schön, könnte man durch einfaches Hantieren mit Spaten, Erde und Drähten so ganz nach Vostells Wunsch „Gefühle, Gedächtnis, Zeit, Ideen, Erfahrung, Sehen, Hören, Erfahrung" umgraben! Dazu reichte nicht einmal die von Karlheinz Stockhausen in seiner uraufgeführten „Herbstmusik" propagierte Sinnlichkeit aus. Wo nämlich so großstadtungewohnte Tätigkeiten wie das Vernageln eines Daches, das im Quartett geübte Holzbrechen und das Dreschen musikalisiert werden, bevor sich zu guter Letzt ein Paar im zunächst trockenen, dann durchnäßten Laub rollt und rauft und schließlich mit einem pastoralen Zwiegespräch von Klarinette und Viola verabschiedet, stabilisiert sich nur die Idylle. Bleibt von Bremen abschließend nur noch zu berichten, daß der weitreichendste Beitrag vom Senior stammte. Herbert Marcuses „Bemerkungen zum Thema: Kunst und Revolution" begnügten sich zwar mit Umrissen einer allgemeinen Revolution, beriefen sich in Anlehnung an Adorno auf das in der Kunst immer wieder gebrochene Versprechen von Glück, forschten nach dem Charakter echter Utopie und erklärten unter Berufung auf Brechts Herrn K. die Ungelöstheit zur Sache der Kunst; doch war das insgesamt mehr als alle uraufgeführten Rudimente zum Thema Kommunikation oder Natur.

Ludolf Baucke





Der „King of Swing“ wurde 65
Zum Geburtstag von Benny Goodman



Pluspunkte für Benny Goodman: er erschloß (1938) die ehrwürdige New Yorker Carnegie Hall dem Jazz; er nahm, Vorkämpfer der Rassenintegration, als einer der Ersten farbige Musiker in seine Band auf; er vereinigte in seiner Musik kommerziell erfolgreiche Tanzmusik mit qualitativ hochstehendem Jazz; er erspielte sich zusätzlich einen Namen als Interpret klassischer Konzerte (von Copland, Bartók, Hindemith, Weber und vor allem von Mozart). Seine zentrale Bedeutung liegt natürlich in der meisterlichen Beherrschung der Swing-Klarinette. Die Leichtigkeit und Eleganz, der virtuose Charme, der zündende Rhythmus und der schwerelose Fluß der Ideen – das macht ihm so schnell keiner nach. Er hatte „Swing“ intus; sowohl die rhythmische Spannung wie den Jazzstil. Seine Bigbandaufnahmen von ca. 1937 bis 1950 und seine Combotitel mit Lionel Hampton, Teddy Wilson und Gene Krupa darf man als Verkörperung der Swingepoche betrachten. Was danach kam, war, zumal in den Europa-Gastspielen der letzten Jahre, Nostalgie, also Wiederholung, Zehren vom Ruhm, Abglanz der frühen Jahre. Erwähnenswert noch: bereits als Dreißigjähriger schrieb er 1939 seine Erinnerungen „Mein Weg zum Jazz“ – „The Kingdom of Swing“, 1955 wurde er mit der „Benny-Goodman-Story“ filmreif, 1962 erregte die Rußland-Tournee Aufmerksamkeit. Seine Erkennungsmelodie, das aus Carl Maria von Webers „Aufforderung zum Tanz“ entlehnte „Let's dance“ kennzeichnet den Standort: Jazz nicht als geistigen Kraftakt, nicht als sensible Antenne gärender Zeitströmungen, nicht als politischen Protest, sondern als Ausdruck unbeschwerter, spielerisch dargebotener Lebensfreude.

Li.

Musik als Medizin

Professor Dr. med. Dietfried Pieschl, Universitäts-Nervenklinik Frankfurt, erforscht in Zusammenarbeit mit der Braun AG die Wirkungen der Musik auf die Psyche

Seit langem ist bekannt, daß Musik die menschliche Psyche beeinflussen kann. Wie aber welche Art von Musik bei welchen psychischen, oft sogar physischen Störungen wirkungsvoll als Medikament eingesetzt werden kann, will jetzt in Zusammenarbeit mit der Braun AG Professor Dr. med. Dietfried Pieschl von der Universitäts-Nervenklinik Frankfurt erforschen.

Bei mehreren ausgewählten Patientengruppen soll dabei über einen längeren Zeitraum hinweg regelmäßig vor und nach der Musiktherapie die Befindlichkeit untersucht werden, die sich nach der Hypothese des Wissenschaftlers verschieden intensiv und in verschiedener Richtung ändert. Aus diesen reproduzierbaren Experimenten könnte sich mit wissenschaftlicher Exaktheit ergeben, welche Musikstücke im Einzelfall zu „verordnen“ sind. Eine Gruppe psychisch stabiler Personen wird dabei einerseits als Testgruppe für die Stichhaltigkeit der Ergebnisse sorgen, andererseits aber Aufschluß darüber geben, wie sich Musik als Medikament im Alltag anwenden läßt.

So kann das Forschungsprojekt, das noch in diesem Jahr beginnen soll, interessante Resultate darüber bringen, in welchen Fällen der „normale“ Mensch die Möglichkeit hat, chemische Medikamente einzusparen und stattdessen Schallplatte oder Tonband zu benutzen.

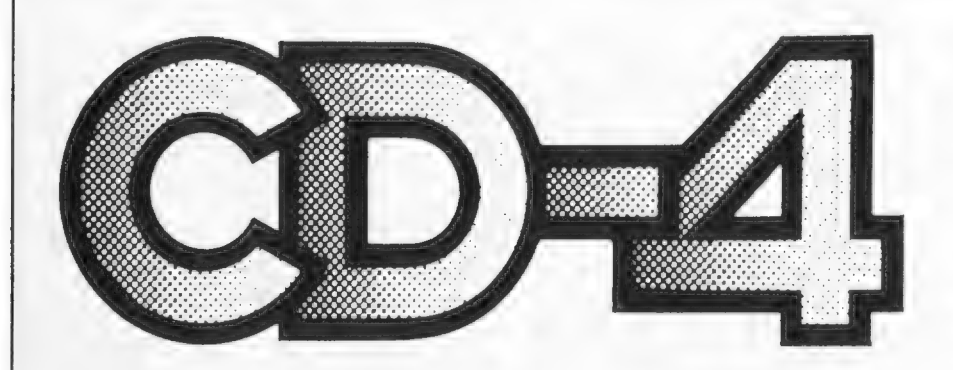
Verstärkte Zusammenarbeit der Musikschulen in Europa

Die vor einem Jahr gegründete Europäische Musikschul-Union hielt in Paris ihre 1. Generalversammlung ab. Dabei konnte geklärt werden, daß die Vertretungen der Musikschulen aller Gründungsländer ihre Mitgliedschaft in der ersten internationalen Vereinigung dieser Art ratifiziert haben. Nach der Neuaufnahme von Liechtenstein gehören der Europäischen Musikschul-Union die nationalen Vertretungen der Musikschulen folgender Länder an: Belgien, Bundesrepublik Deutschland, Finnland, Frankreich, Jugoslawien, Liechtenstein, Niederlande, Norwegen, Österreich, Schweiz und Schweden. Der Beitritt weiterer europäischer Staaten ist zu erwarten.

Das bei der Gründung gewählte Präsidium wurde für die Amtsdauer von 4 Jahren bestätigt: Präsident Diethard Wucher / BRD, Vizepräsident Maurice Gevaudan / Frankreich, weitere Präsidiumsmitglieder Slobodan Petrovic / Jugoslawien, Edwin Rüegg / Schweiz und Hermann J. Waage / Niederlande.



VOXSON
SOUND SYSTEMS



Das CD-4-Verfahren ist ein System, bei dem vier völlig separate („diskrete") Kanäle aufgenommen und wiedergegeben werden.

Von JVC entwickelt und perfektioniert, geht es seinen Erfolgsweg rund um die Welt.

Nach unserer Auffassung ist das CD-4-System der beste und vollkommenste Weg, der beschritten werden kann, um allen Künstlern und Liebhabern einer perfekten, naturgetreuen Musikwiedergabe den größten kreativen Spielraum zu bieten.
Selbst in unserer durch Superlative doch wahrhaft strapazierten Branche können wir zum erstenmal vom „wahren Klang" sprechen, von der bisher kompromißlosesten Möglichkeit, dem Musikfan die Atmosphäre des Aufnahmeortes so wirklich wie möglich ins eigene Heim zu bringen.
Überzeugen auch Sie sich durch das Abspielen einer CD-4-Schallplatte – inzwischen stehen mehr als 100 Titel zur Verfügung – von dem „wahren Klang" unseres CD-4-Systems.



4 VR-5446
4-Kanal-UKW/MW-Receiver mit eingebautem CD-4-Demodulator

VL-5
2-Kanal- und 4-Kanal-Plattenspieler

SX-3
2-Weg/2-Lautsprecher mit weichem Klang

5911
4-Kanal-Fernsteuerung

5844/5944
4-Kanal-Kopfhörer

4 VR-5436
4-Kanal-UKW/MW-Receiver mit eingebautem CD-4-Demodulator



Wir liefern auch einzeln:
4 DD 5-Demodulator
4 MD 10 X-4-Kanal-System mit Nadel
4-Kanal-Schallplatten, ca. 100 Titel



Ein Produkt der **VICTOR COMPANY OF JAPAN, LIMITED**

Generalvertrieb für Deutschland und Österreich: U. J. FISZMAN, 6 Frankfurt/Main, Breitlacher Straße 96, West-Germany

Verkaufsbüro West: PEKADÜ GmbH, 4 Düsseldorf, Fleher Straße 158, Telefon 02 11/33 19 22

Verkaufsbüro Nord: PEKADÜ GmbH, 2 Hamburg 71, Fabriciusstraße 15

Verkaufsbüro Österreich: U. J. FISZMAN u. R. GRÜNWALD GmbH, 1160 Wien/Österreich, Brunnengasse 72

Schallplatten kritisch getestet

Rezensenten

Alfred Beaujean (A. B.)
Kurt Blaukopf (K. Bl.)
Christoph Borek (C. B.)
Karl Breh (Br.)
Jacques Delalande (J. D.)
Ulrich Dibelius (U. D.)
Jürgen Dohm (Do.)
Hans Klaus Jungheinrich (H. K. J.)
Jürgen Kesting (J. K.)
Peter Kiesewetter (pk)
Gerhard R. Koch (G. R. K.)
Horst Koegler (oe)
Herbert Lindenberger (Li.)
Dieter Rexroth (Rx)
Wolf Rosenberg (W. R.)
Wolfgang Sandner (San.)
Horst Schade (Scha.)
Ulrich Schreiber (U. Sch.)
Werner Simon (W. S.)
David Starke (D. S.)
Diether Steppuhn (D. St.)

Eingetroffene Schallplatten

Ariola

Emil Gilels live: Bach - Busoni - Beethoven - Chopin - Medtner - Prokofieff - Ravel - Schumann. 86 889 XFK

W. A. Mozart: Eine kleine Nachtmusik - Vivaldi: La Notte - Boccherini: La Ritirada die Madrid u. a. Karl Ridderbusch; James Galway. 87 522 MK

BASF

Martin: Trio für Klavier, Violine und Violoncello über irische Volkslieder. Werner Genuit, Klavier; The New String Trio, New York. 2521 638-1

● Wagner: Der fliegende Holländer. Viorica Ursuleac; Hans Hotter; Georg Hann; Chor und Orchester der Staatsoper München; Clemens Krauss. 1021 538-5
(Mono, aufgen. 1944, historische Qualität, 10,– DM)

Bellaphon

Muddy Waters & Howlin Wolf: London Revisited; Hard days; Highway 41; I almost lost my mind; Lovin' Man u. a. 19 178

T. B. Sheets: He ain't give you none; Beside you; It's all right u. a. Van Morrison; Eric Gale; Bob Bushnell; Russell Savakas u. a. 15 103

CBS

Bartok: Concerto for Orchestra. Pierre Boulez; New York Philharmonic. 73 161

Berg: Sieben frühe Lieder; Wozzeck. Pierre Boulez; BBC Symphonie-Orchester; Orchester der Nationaloper Paris. 73 241

Debussy: Images pour Orchestra Nr. 1–3; Danses für Harfe und Streichorchester. Pierre Boulez, Cleveland-Orchester. 72 725

Eckart Kahlhofer: Abjestrappst; Die kaputtenen Lieder des Eckart Kahlhofer aus dem Zyklus „Lieder fremder Völker". 65 755

● Strawinsky: Feuervogel-Suite - Bartok: Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta; BBC-Symphonie-Orchester, Pierre Boulez.
(Stereo, 9, 10, 9, 9, Rez. 12/69, 10,– DM)

Boulez dirigiert Wagner: Tristan und Isolde (Vorspiel und Liebestod), Meistersinger u. a. New Yorker Philharmoniker. 73 215

Christophorus

Franck: Sämtliche Orgelwerke. Kurt Rapf an der Rudigier-Orgel im Linzer Dom. SCK 70 337

Italienische Kirchenmusik des Spätbarock: Domenico Scarlatti - Antonio Foggia - Giovanni Battista Bassani u. a. SCGLX 73 790

Orgelkonzert im Dom zu Würzburg. An den Klais-Orgeln: Paul Damjakob. SCGLX 73 801

Decca

Berlioz: Roméo et Juliette. Solisten der Choeurs de l'O.R.T.F; Chor der Wiener Staatsoper; Wiener Philharmoniker, Lorin Maazel. SAD 22 142/43

DGG

R. Strauss: Oboenkonzert D-dur; Hornkonzert Nr. 2 Es-dur. Lothar Koch, Oboe; Norbert Hauptmann, Horn; Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan. 2530 439

Disco-Center

Ilse & Nicolas Alfonso play Bach: Suite Anglaise Nr. 5; Inventions à deux voix; Sarabande u. a. MAG 50 001

W. A. Mozart: Lieder Vol. 1: Komm, liebe Zither; Die großmütige Gelassenheit; Lieder der Freiheit u. a. Albrecht Klora, Bariton; François Glorieux, Piano. MAG 50 003

Moussorgsky: Les tableaux d'une exposition. Malcolm Frage, Piano. MAG 50 005

Sweelinck - Buxtehude - Scheidemann - Scheidt. Bernard Foccroulle à L'Orgue Kern de St. Maximin à Thionville. MAG 50 007

Philippe Boesmans Upon la mi: Fanfare II. Bernard Foccroulle. MAG 50 002

Concert au Chateau: Marc-Antoine Charpentier - René Babou - Johann Pezel - Baudouin Hoyoul u. a. MAG 50 006

Improvisations François Glorieux: Hänschen klein; Yesterday; The War. Viva Bomma u. a. MAG 20 001

ECM

Dave Liebman: Lookout Farm. Richard Beirach; Frank Tusa; Jeff Williams u. a. 1 039 ST

Eberhard Weber: The colours of Chloe. Rainer Brüninghaus; Peter Giger; Ralf Hübner; Ack van Rooyen. ECM 1 042 ST

Electrola

J. S. Bach - W. F. Bach: Sonaten für Flöte, Oboe und Basso Continuo. Aurèle Nicolet; Heinz Holliger; Michio Kobayashi. 1 C 063-81 557

Klavierwerke von Berg und Webern. Bruno Mezzena, Klavier. 1 C 065-95 058

J. Brahms: Sämtliche Symphonien. Berliner Philharmoniker, Wiener Philharmoniker, Wilhelm Furtwängler. 1 C 147–50 336/39

J. Brahms: Quartette für Klavier, Violine, Viola, Violoncello Nr. 1 op. 25, Nr. 2 op. 26. Rudolf Serkin; Mitglieder des Busch-Quartetts. 1 C 147–01 555–56

● Wagner: Der Ring des Nibelungen: Die Walküre. Wilhelm Furtwängler. 1 C 147–02 278/82
(Mono, 9, 9, 6, 8, Rez. H. 12/72, 55,– DM)

● R. Wagner: Der Ring des Nibelungen: Siegfried. Wilhelm Furtwängler. 1 C 147–02 283/87
(Mono, 9, 9, 6, 8, Rez. H. 12/74, 55,– DM)

● Wagner: Der Ring des Nibelungen: Das Rheingold. Orchestra Sinfonica e Coro della Radio Italiana, Wilhelm Furtwängler. 1 C 147–02 275/77
(Mono, 9, 9, 6, 8, Rez. H. 12/74, 33,– DM)

Ein musikalischer Spaß: W. A. Mozart - J. Haydn - Danzi. Sinnhoffer Kammerorchester München. 1 C 063–30 147 Q

Egon Petri spielt Beethoven, Liszt, Busoni. 1 C 053–01 561

Frank Sinatra: All the way: Saturday night; Day in - Day out; Cheek to Cheek; Baubles, Bangles and Beads u. a. 1 C 148–81 333/34

Frank Sinatra & Nelson Riddle: A perfekt mix: My blue heaven; September in the rain; Should I u. a. 1 C 054–81 582

Hungaroton

Beethoven: String Quartets 3; Nr. 12 in E flat major op. 127, Nr. 13 in B flat major op. 130 u. a. Bartok-Quartet. SLPX 11 673–76

Zsolt Durkó: Fire Music; Iconography Nos 1 & 2; Altamira. SLPX 11 607

László Lajtha: Symphony Nr. 4 op. 42; Symphony Nr. 9 op. 67. Hungarian State Orchestra. LPX 11 564

Matteo Simonelli: Missa Buda expugnata - Josquin des Près: Chansons. Chamber Choir of the Liszt Ferenc. SLPX 11 633

Vivaldi: Six Concerti for Bassoon, Strings and Harpsichord. Gabor Janota, Bassoon. SLPX 11 643

MPS

Anton Reicha: Kammermusik für Bläser. Danzi-Quintett. 3921 986–0

Russische Lieder, gesungen von Dmitri Nabokov, Baß: Ochi chyornye; Vykhozhu odin ya na dorogu; Korobuschka u. a. 2021 988–7

Phonogram

Grieg: Klavierkonzert a-moll - Schumann: Klavierkonzert a-moll. Stephan Bishop, Klavier; BBC Symphony Orchestra, Colin Davis. 6500 166

Mozart: Sämtliche Kirchensonaten für Orgel und Orchester. Daniel Chorzempa; Deutsche Bachsolisten. 6700 061

Psallite

Cantate Domino - Canticum Novum. Schola und Chor der Benediktinerabtei Maria Laach; Willibrod Heckenbach. Psal 151/151 073 PET

RCA

Puccini: Tosca. Leontyne Price; Placido Domingo; Sherrill Milnes; Clifford Grant u. a.; New Philharmonia Orchestra, Zubin Mehta. ARL 2–0 105

Cleo Laine: I am a song: I'm gonna sit right down and write myself a letter; Early Autumn; There is a time u. a. SF 8 352

The Swing Collection: The Big 18. Billy Butterfield; Lawrence Brown; Lou McGartiy; Boomie Richman; Rex Stewart u. a. PJL–2–8 003

Beethoven: Fidelio. NBC Symphony Orchestra and Chorus, Arturo Toscanini. AT 204/1–2

Beethoven: Symphonie Nr. 4 B-dur; Nr. 5 c-moll. NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini. AT 128

Brahms: Konzert für Violine, Violoncello und Orchester a-moll; Variationen über ein Thema von Joseph Haydn B-dur. NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini. AT 125

Gluck: Orfeo ed Euridice. NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini. AT 127

J. Haydn: Symphonie Nr. 88 G-dur; Nr. 101 D-dur. New York Philharmonic Orchestra, Arturo Toscanini. AT 130

W. A. Mozart: Symphonie Nr. 35 D-dur; Nr. 39 Es-dur. NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini. AT 126

Edition Rhodos

Brahms: Elf Choralvorspiele op. 22. Georges Athanasiades an der Orgel der Abteikirche Saint-Maurice, Schweiz. ERS 1 213

Händel: Suite Nr. 3 d-moll - D. Scarlatti: 2 Sonaten - J. S. Bach: Toccata D-dur. Berthe Dedoyard, Cembalo. ERS 1 215

Orgelwerke der Romantik: Liszt. Georges Athanasiades an der Orgel der Abteikirche Saint-Maurice, Schweiz. ERS 1 211

Orgelwerke der Romantik: Liszt - Brahms. Georges Athanasiades an der Orgel der Abteikirche Saint-Maurice, Schweiz. ERS 1 212

Teldec

Erika Pluhar: So oder so ist das Leben: Warum soll eine Frau kein Verhältnis haben; Auch du wirst mich einmal betrügen u. a. SLE 14 762 P

Wea-Musik

Jonny Hathaway: Extension of a man: I love the lord; Someday we'll all be free; Flying easy u. a. ATL 240 487

Keith Jarrett: Fort Yawuh: (If the) Misfits (Wear it); Fort Yawuh; De Drums u. a. AS–9 240

Herbie Mann: Solu Beat Momma; Never can say goodbye; Respect yourself u. a. David Newman; Sonny Sharrock; Pat Rebillot; Andy Muson; Reggie Ferguson. QD 1 632

Bette Midler: The Divine Miss M; Do you want to dance? Chapel of love; Superstar; Daytime Hustler u. a. 240 453

Mickey Newbury: An American Trilogy; How many times; The future's not what it used to be u. a. 242 105

Frank Sinatra: My way: Mrs. Robinson; Yesterday; For once in my life; Hallelujah, I love her so u. a. FSA 1 029

The best of Doors: Whom do you love; Soul kitchen; Hello, I love you; People are strange u. a. 242 143

The best of bread: Mak it with you, Everything I own; Diary; Baby I am a want you u. a. 242 115

Bei den angegebenen Schallplattenpreisen handelt es sich um unverbindliche Richtpreise.

Bei den Schallplattenbesprechungen setzen die Rezensenten ihr Urteil in den Kategorien Interpretation, Repertoirewert, Aufnahme-, Klangqualität und Oberfläche in Ziffern von 0 bis 10 um, wobei 0 die schlechteste und 10 die beste Bewertung darstellen.
In die Bewertung des Repertoirewerts geht ein, ob ein Werk schon mehrfach im Schallplattenkatalog vertreten ist oder nicht und wie sich Interpretation und technische Qualität der besprochenen Platte zu den bereits erschienenen Aufnahmen dieses Werks verhalten.
Unter der Kategorie Oberfläche werden die mechanischen Eigenschaften der Platte beurteilt, d. h. die Qualität der Pressung, Laufgeräusche, unsaubere Einlaufrillen, Knistern, Knacken und dergleichen.

● Die durch dieses Zeichen hervorgehobenen Platten werden nicht besprochen, sondern nur in der Rubrik „Eingetroffene Schallplatten" mit Kurzhinweisen und bei üblicher Bewertung (0–10) nach Klang- und Oberflächenqualität beurteilt. In Ausnahmefällen wird auch die Gesamtbewertung in allen vier Rubriken angegeben. Dabei handelt es sich entweder um sogenannte Billigpreis-Platten oder um solche, die aus Repertoiregründen nicht ausführlich besprochen werden.
Verantwortlich für die Bewertungen: Karl Breh

Bei allen Rezensionen, die mit diesem Zeichen versehen sind, handelt es sich um quadrofonisch aufgenommene Schallplatten.

Symphonische Musik

Hector Berlioz (1803–1869)

Roméo et Juliette, Dramatische Symphonie

Christa Ludwig, Michel Sénéchal, Nicolai Ghiaurov; Solisten der Choeurs der l'O.R.T.F. und Chor der Wiener Staatsoper; Wiener Philharmoniker, Dirigent Lorin Maazel

Decca SAD 22 142/43

Interpretation	8
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	6

Auch Colin Davis begann seinen Berlioz-Zyklus 1968 mit „Roméo et Juliette", und Lorin Maazel ist natürlich ein alter „R. u. J."-Kämpe, erfahren im Umgang mit Berlioz, Tschaikowsky und Prokofjeff seit rund siebzehn Jahren – wenn schon nicht mit Bellini und Gounod. Laut Decca markiert diese Neuaufnahme den Beginn eines Maazelschen Berlioz-Zyklus. Was für Aussichten, wahrscheinlich schon in absehbarer Zeit „Les Troyens" und „Benvenuto Cellini" gleich zweimal auf Platten verfügbar zu haben! Und noch immer ist kein französischer Dirigent, kein französisches Orchester in Sicht, die sich an dieser internationalen Berlioz-Konkurrenz beteiligen würden. Quel outrage!
Davis ist hitziger, Maazel ist überlegter. Davis ist dramatischer, Maazel ist symphonischer. Davis riskiert mehr, auch um den Preis der Detailgenauigkeit (das Introduktions-Fugato), Maazel geht bedächtiger zu Werke, unter minuziöser Beachtung aller Vortragsbezeichnungen (das Crescendo *molto* in den Schlußtakten der Fête). Davis bevorzugt einen schlankeren, Maazel einen gewichtigeren Klang. Davis' Stärken: die furiose Kampfszene – die Beredsamkeit der Posaunen in dem Dekret des Fürsten – das irrwitzige Queen Mab Scherzo. Maazels Stärken: die schwelende Ausdruckserfülltheit der Scène d'amour – die scharfe Kontrastdeklamation der Emotionen und Aktionen in der Gruft (dieser sechste Satz ist die Klimax der Neuaufnahme) – die Delacroixsche Farbintensität des Versöhnungsschwurs, die an den Schwur der Horatier denken läßt. Davis hat – mit Ausnahme des Tenors – die agileren Stimmen, Maazel die üppigeren, luxuriöseren, ausladenderen Opernstimmen (und als Tenor den hinsichtlich seiner Wendigkeit und Artikulationsschärfe schwerlich zu übertreffenden Michel Sénéchal). Maazel hat auch den französischer artikulierenden Chor. Davis' London Symphony Orchestra beweist mehr Temperament und Feuer, Maazels Wiener Symphoniker sind präziser und schwelgen geradezu in den vielen instrumentatorischen Finessen der Partitur. Davis ist (hier) der romantischere, Maazel (hier) der klassischere Dirigent. Müßte ich mich für eine der beiden „R. et J."-Aufnahmen entscheiden, würde ich für Davis als den Berlioz-gemäßeren Dirigenten votieren (beiden aber dennoch Toscanini vorziehen).
Fülliger, warmer, opulenter und sehr sinnlicher Klang – nicht ganz knisterfreie Pressung.
(Lenco L 75, Ortofon M 15 E Super, Sony 6060 F, Wharfedale Denton)

oe

Anton Bruckner (1824–1896)

Symphonie Nr. 3 d-moll (Fassung 1889)

Das Große Rundfunk-Symphonieorchester der UdSSR, Dirigent Gennadij Roshdestwenskij

Melodia-Eurodisc 86 612 MK — 25,– DM

Interpretation	7
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Der in mancher Beziehung hochinteressanten Leipziger Gewandhaus-Einspielung von Bruckners Dritter unter Sanderling, die EMI jüngst herausbrachte, stellt nun die Ariola eine Moskauer Aufnahme des Werkes gegenüber. Beide Dirigenten entschieden sich für die Endfassung von 1889.
Die Frage, wie man Bruckner in Moskau musiziert, ist spannend genug, obgleich die österreichische Spätromantik einen Komponisten wie Schostakowitsch fraglos beeinflußt hat. Der Weg mag in den für die Entwicklung Schostakowitschs entscheidenden zwanziger Jahren eher über Mahler als über Bruckner gegangen sein, dennoch hat der monumentale Klanggestus des Oberösterreichers seine Spuren in der sowjetischen Symphonik deutlich hinterlassen, so daß Bruckner für einen Dirigenten wie Roshdestwenskij keineswegs so weit hergeholt ist, wie man oberflächlich annehmen könnte. Seine Wiedergabe der Dritten trägt in der Sicherheit der Temponahme, in ihrem ruhigen Fluß, ihrer formalen Schlüssigkeit, ihrer sorgfältigen Modellierung des Details durchaus authentisches Gepräge im Sinne eines von Schwulst gereinigten Bruckner-Bildes, wie es heute etwa ein Böhm (der die Modellinterpretation dieser Dritten einspielte) hinstellt. Sicherlich erreicht Roshdestwenskij nicht Böhms faszinierend geschmeidige Beredtheit der Artikulation, man wird auch von ihm nicht jenen österreichischen Charme erwarten, der unmißverständlich auf die landschaftlichen Bindungen des Ländlertrios im Scherzo verweist. Aber die Darstellung ist, wenn man von der Kategorie des Klanglichen absieht, zwingender als diejenige des Bruckner-Spezialisten Jochum.
Die gemachte Einschränkung ist allerdings gravierend. Roshdestwenskij scheint Bruckner von der Orgelbank herunterholen zu wollen. Er spaltet die charakteristische Geschlossenheit des Klanghabitus mit ihren chorischen Wirkungen auf, in Richtung auf Mahler zielend, aber häufig bei Tschaikowsky landend. Vor allem die aus dem Blechsatz stellenweise penetrant herausgellenden Trompeten – die in die dritte Fassung neu hineinkomponierte Trompetenmelodie vor Ende des Adagios (ab Takt 187) wirkt geradezu jahrmarkthaft aufdringlich – erscheinen recht uncharakteristisch für Bruckner. Wie denn das Blech immer wieder allzustark aus der Klangtotale ausbricht, ohne daß dieses Verfahren etwa als Versuch einer konsequenten Verunsicherung tradierter Bruckner-Orthodoxie erkennbar und damit legitimiert wäre. Dazu wirken die übrigen Charakteristika der Wiedergabe zu konventionell.
Aufnahmetechnisch scheinen einige dynamische Spitzen beschnitten worden zu sein. Der Plattenwechsel im Adagio liegt so unglücklich wie nur möglich, nämlich mitten in einer thematischen Entwicklung.
(Philips 209 S Electronic mit 412 VE, Marantz 2270, Philips RH 532 Electronic MFB)

A. B.

Anton Bruckner (1824–1896)

Symphonie f-moll; Ouvertüre g-moll

London Symphony Orchestra, Dirigent Elyakum Shapirra

EMI Electrola 1 C 063–02 309 — 23,– DM

Interpretation	9
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Zu den rührenden Legenden der Bruckner-Apologetik gehört auch die Mär, der selbstkritische Meister habe in späteren Jahren alles, was aus seinem frühen Schaffen dem streng prüfenden Blick nicht standhielt, vernichtet. Gnade gefunden hätte lediglich die Partitur der „Nullten". In Wahrheit dürfte das weitaus meiste, was Bruckner vor der „Nullten" und der d-moll-Messe geschrieben hat, vorliegen: eine Menge unterschiedlicher, meist geistlicher Chormusik, ein Streichquartett sowie mehrere Orchestersätze und schließlich die 1863 zum Abschluß der Studien des Linzer Domorganisten bei dem Theaterkapellmeister Kitzler komponierte f-moll-Symphonie. Bedenkt man, daß sie das Werk eines annähernd Vierzigjährigen ist – Brahms vollendete mit Dreiundvierzig das reife Meisterwerk seiner Ersten, dem eine ganze Reihe nicht weniger reifer und persönlicher Vokal- und Instrumentalkompositionen voraufgegangen waren –, so erscheint die „Spätzündung" bei Bruckner als ein in dieser Evidenz in der ganzen Musikgeschichte kaum ein zweites Mal erscheinendes Phänomen.
Es mag nicht sehr schwierig sein, für den späteren Bruckner charakteristische harmonische Wendungen aus dieser f-moll-Symphonie herauszuhören, die Vorliebe für Sequenzierungen und Ostinati bereits hier zu konstatieren, bestimmte Brucknersche Klangmodelle vorgeformt zu finden. Alles dies ändert nichts an der Tatsache, daß das hübsche und frische, in der thematischen Erfindung durchaus eklektizistische Werk nicht das geringste von dem ahnen läßt, was dann bereits ein Jahr später in der „Nullten" und der d-moll-Messe zu schöpferischem Ausbruch gelangte. In der Melodik ist der Einfluß Mendelssohns unverkennbar, dessen Formniveau die f-moll-Symphonie jedoch nirgends erreicht.
Wie dem auch sei: die vorliegende Aufnahme hat ihre Meriten, erlaubt sie doch nunmehr, den unbegreiflichen „Sprung" von diesem Studienwerk zu den kurz darauf folgenden ersten eigenpersönlichen Schöpfungen Bruckners auch hörend nachzuvollziehen. Außerdem bietet sie einen instruktiven Einblick in die symphonische Landschaft des 19. Jahrhunderts während des „Interregnums" zwischen dem Ende der mitteldeutschen Schule und dem Beginn der Wiener Spätromantik. Und schließlich handelt es sich um durchaus hörenswerte, in ihrer stilistischen Unentschiedenheit sogar recht reizvolle Musik.
Die ein wenig ältere g-moll-Ouvertüre erscheint in mancher Beziehung „brucknerischer" als die Symphonie. Das gilt für die langsame Einleitung in Tristan-Nähe (obwohl Bruckner von dem Wagnerschen Werk noch keinen Ton gesehen, geschweige denn gehört haben konnte) wie von dem schönen, eigengeprägten Seitenthema. Wie es scheint, hat die bescheidenere Aufgabe den braven Domorganisten von Linz zu freierer Arbeit angeregt als die verpflichtendere Großform.
Die Wiedergaben durch den jungen israelischen Dirigenten Elyakum Shapirra tun dieser Musik mehr Ehre an, als ihr Schöpfer sich je hätte träumen lassen. Shapirra musiziert offenbar mit großem Apparat, ausladend in Dynamik und Klang, so, als handle es sich durchaus um vollgültigen, reifen Bruckner. Mag die Mendelssohn-Nähe der Symphonie eine schlankere, weniger opulente Klanggebung verlangen, so steht andererseits auch dieses von der späteren Symphonik Bruckners her gesehen retrospektive Konzept den Stücken nicht schlecht an. Jedenfalls haben die Wiedergaben keine Spur von Beiläufigkeit, sie sind frisch und gespannt, farbig und differenziert. Die Klangtechnik zielt auf Weiträumigkeit und Opulenz, ohne daß dies auf Kosten der Deutlichkeit ginge.
(Philips 212 electronic, Ortofon M 15 E Super, Marantz 2270, Dovedale III)

A. B.

Antonin Dvorak (1841–1904)

Legenden op. 59 (Orchesterfassung)

London Philharmonic Orchestra, Dirigent Raymond Leppard

Philips LY 6500 188 — 25,– DM

Interpretation	8
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Dvoraks Zehn Legenden op. 59 liegen derzeit nur in ihrer Originalfassung für Klavier zu vier Händen vor, und das nur in einer einzigen, wenig exemplarischen Aufnahme, obwohl sie neben den populäreren Slawischen Tänzen das bedeutendste Klavierwerk des Komponisten repräsentieren. An der von Dvorak selbst besorgten Orchesterfassung pflegen die Dirigenten vorüberzugehen, da ihr Lyrismus wenig Effekt macht. Man wird also Leppard für diese Ersteinspielung der liebenswürdigen Stücke Dank wissen, wirkt ihre unambitionierte Einfallsfülle doch sympathischer als einige der frühen Symphonien, deren Gestus symphonischer Bedeutsamkeit in oft komischem Kontrast zur Naivität des unbekümmerten Folklorismus steht. Die Stücke nähern

sich dem Tanztypus, ohne jedoch Tänze zu sein, haben also so wenig programmatische Hintergründe wie etwa die späten „Balladen" von Brahms, obgleich der Begriff Legende wie Ballade einen erzählenden „Inhalt" involviert. Der Reichtum des Melodischen, die Vielfalt des Stimmungs- und Ausdruckshaften, die sehr feine Instrumentierung, die sich jedes knalligen Effektes enthält, auf Posaunen verzichtet und nur ein einziges Mal die Trompete bemüht, alles das appelliert an den flexiblen, sich auf farbliche Zwischenwerte verstehenden, Kleinformen unter Spannung haltenden Dirigenten. Leppard musiziert kontrastreich und lebendig, die Melodik aufblühen lassend, das Detail liebevoll ausformend, den spezifischen Ausdruckscharakter eines jeden der zehn Stücke treffend. Eine Platte für denjenigen, der Romantik abseits der Touristenstraße sucht. Er wird auch an dem sehr harmonischen, ausgewogenen Klang der Aufnahme seine Freude haben.
(Philips 209 S Electronic mit Ortofon M 15 E Super, Marantz 2270, Philips RH 532 Electronic MFB)
A. B.

Richard Strauss (1864–1949)

Also sprach Zarathustra op. 30

Berliner Philharmoniker; Michel Schwalbé, Soloviolinc; Dirigent Herbert von Karajan

DG 2530 402	25,– DM
Interpretation	10
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	9

In den dreißiger Jahren fragte der Münchener Kritiker Alexander Berrsche einmal bezüglich des „Zarathustra" von Strauss, ob je zu einer erhabenen Idee eine spießbürgerlichere Musik geschrieben worden sei. Dem ist auch heute nichts hinzuzufügen. Karajans Kult des Schönen, so wie er das Schöne versteht, findet denn auch kein wirkungsvolleres Objekt als diese ohnehin bereits zur Genüge zu Breitwand-Stereo-Demonstrationszwekken benutzte Tondichtung „frei nach Friedrich Nietzsche". Mit einem faszinierenden Astronauten-Cover-Photo geschmückt, wird die Platte trotz des diesmal fehlenden Karajan-Konterfeis ihre Liebhaber finden.
Zu Recht übrigens. Wenn schon „Zarathustra", dann Karajan. An dynamischer Breite, an Raffinesse der Übergänge, an wohliger Klangalchimie, an Mobidität eines permanent portamentierten Streicher-Cantabile, an exzessiver Aufgetriebenheit der Höhepunkte und schließlich an orchestraler Brillanz ist diese Einspielung kaum zu übertreffen. Strauss selbst, der seine Tondichtungen mit wesentlich leichterer Hand, flüssiger und unpathetischer zu dirigieren pflegte, hätte auf diese Luxuszelebration vermutlich gemütlich-ironisch reagiert, aber als Kenner des Metiers hätte er ihr kaum seine Achtung versagen können. Ein Fressen also für Klangfetischisten; ansonsten wäre über die Interpretation kaum etwas zu sagen, da das Stück kaum interpretatorische Probleme enthält. Jedes Haydn-Andante – auch das hat bereits der alte Berrsche festgestellt – ist schwerer darzustellen.
Was die klangtechnische Seite betrifft: Der akustische Breitwandluxus entspricht ganz dem interpretatorischen.
(Philips 209 S Electronic mit Ortofon M 15 E Super, Marantz 2270, Philips RH 532 Electronic MFB)
A. B.

Alexander Glasunow (1865–1936)

Chopiniana op. 46; Ballett-Suite für Grosses Orchester op. 52; Poème lyrique Des-dur op. 12; Cortège solennel für Orchester G-dur op. 91

Das Orchester des Bolschoi-Theaters Moskau, Dirigent Algis Djuraitis (in Chopiniana) – Das Große Rundfunk-Symphonieorchester der UdSSR, Dirigent Gennadij Roshdestwenskij

Eurodisc 86 884 XDK	
Interpretation	7
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Glasunows „Chopiniana" alias „Les Sylphides" steht am Anfang der unseligen Praxis des Balletts, Konzertmusik für den Tanzgebrauch auszubeuten. Die Folgen lassen sich bis zu Cranko-Stolzes Tschaikowsky-Klitterung in „Onegin" und MacMillan-Lucas' um keinen Deut künstlerisch akzeptableres Massenet-Potpourri in „Manon" verfolgen. Und nur deshalb dürfen die Ballettleute für mildernde Umstände plädieren, weil Glasunows Erstversion seiner Orchesterbearbeitungen von Chopinschen Klavierstücken schon 1893 entstand, während Fokine erst 1907 auf die Idee kam, sie einem Ballett zugrunde zu legen.
Von den späteren Instrumentationsversuchen dieser Chopin-Pièçen unterscheidet sich die Glasunowsche durch ihre ausgesprochen symphonische Konzertsaalallüre – als Versuch, Chopin dem feudalen Publikum der St. Petersburger Russischen Symphoniekonzerte schmackhaft zu machen (Rimsky-Korsakoff dirigierte die konzertante Uraufführung). Mehr Orchestershow als Poesie sozusagen.
Die Zwei-Platten-Kassette von Eurodisc bietet offenbar erstmals für den Westen die originale Glasunow- und Keller-Instrumentation (bei uns bevorzugt man sonst im allgemeinen einen gewissen Douglas) – alle elf Stücke auf beiden Seiten der ersten Platte, ziemlich robust und vierschrötig eingespielt vom Orchester des Moskauer Bolschoi-Theaters unter Algis Djuraitis. Unsere westlichen Aufnahmen bieten durchweg mehr Raffinement und Sensualität – aber natürlich auch mehr Dekadenz. Der im übrigen sehr informative Textkommentator irrt, wenn er meint, daß Karsavina schon bei der Uraufführung der Ballett-Erstversion dabei war (und sie wurde auch noch nicht von Benois, sondern aus dem Fundus ausgestattet).
Interessanter – und der eigentliche Gewinn für Glasunow-Verehrer – ist die zweite Platte mit dem sehr frühen „Poème lyrique" (1887), einem hinschmelzenden Schmachtstück der spezifischen russischen „Tristan"-Nachfolge, den „Ballettszenen" (1894) aus der unüberhörbaren „Raymonda"-Nachbarschaft (sie enthalten ein paar fein ziselierte und geistreich instrumentierte Miniaturen – das ist Glasunow at his best) und dem „Cortège solennel" (1909), einem ziemlich bombastischen Festmarsch, der schmetternd den Ruhm der Zarenmonarchie verkündet. Das sind alle drei Paradestücke, mittels derer die Musiker des Großen Rundfunk-Symphonieorchesters der UdSSR unter Roshdestwenskij in Zarennostalgie schwelgen können, und das auch mit Wollust tun – wie übrigens auch die Klangtechniker, die der Musik einen angemessen weiten Raum geschaffen haben, in dem sie sich in massiger Präsenz ausladend entfalten kann.
(Lenco L 75, Ortofon M 15 E Super, Sony 6060 F, Wharefedale Denton)
oe

Gustav Holst (1874–1934)

Die Planeten, Orchestersuite

New Yorker Philharmoniker, Dirigent Leonard Bernstein

CBS 73 001	25,– DM
Interpretation	9
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	7

Das Holst-Jubiläumsjahr wird außerhalb Englands wenig wahrgenommen werden, während z. B. das in Cheltenham, der Geburtsstadt des Komponisten, stattfindende Sommerfestival dieses Jahr eine breite Holst-Retrospektive bietet. Was für die Vor-Brittensche englische Kunstmusik im allgemeinen gilt, trifft für Holst im besonderen zu: seine Werke sind auf dem Kontinent nahezu unbekannt. Ausgenommen die Orchestersuite „Die Planeten" (1914/17), für die sich sogar Karajan interessierte. So ergiebig dieses Stück auch ist: die Physiognomie des Komponisten enthält wichtige Züge, die die „Planeten"-Musik nicht verrät. Darunter der vor allem für das Spätwerk nicht unwesentliche Strawinsky-Einfluß und eine nachdrückliche Beschäftigung mit volkstümlichen Musikanregungen.
Holst, aus baltischer Immigrantenfamilie stammend, war zeitlebens kränklich, Lähmungserscheinungen erlaubten ihm sogar das Komponieren nur mit Hilfe einer besonderen Vorrichtung, die das nervöse Zittern der rechten Hand neutralisierte. Sein geistiger Background war merkwürdig gemischt: als Mitglied der schwärmerisch sozialistischen „Fabian-Society" legte er das Adelsprädikat „von", das die Familie Holst führte, während des Ersten Weltkrieges ab. Okkultismus und Astrologie beschäftigten ihn viel.
Das gibt auch der „Planeten"-Suite ihr kosmologisch-mystisches Ambiente. Niemandem ist die Partitur so sehr verpflichtet wie Debussy. Die Holstsche Transformation von Debussys „impressionistischen" Entdeckungen fächert diesen atmosphärischen Sensualismus nach einer konträr anderen Seite auf, als das in der robust illustrativen Programmusik eines Respighi geschieht. Holst gibt keine realen, sondern imaginäre Topographien; seine Musik überläßt sich daher nicht dem unmittelbar sinnlichen Klangereignis, sondern glaubt an die Symbolkraft der Klänge, assoziiert durch Affektgehalt und Konstruktion hindurch „absolute" Ideen. Indessen verfällt Holst nicht einer durch die musikalische Phantasie ungedeckten scholastischen Trockenheit wie der spätere Hindemith, der das bieder handwerksmeisterliche know how zum Ewigkeitshorizont auszuwölben trachtete; Holsts Tonsprache verzweigt ihre Wurzeln solide im spätromantischen Musikboden. Wenn er in dem wohl bedeutendsten Satz der „Planeten", dem fünften Abschnitt („Saturn, Bringer of Old Age"), mit einem schreitenden Andante-Rhythmus die unabwendbar vorangehende Zeit darstellt, plötzlich durch gleichsam einmontierte, von Röhrenglockenklang markierte, wesentlich raschere Phasen einen Durchblick gibt in eine völlig andere Zeitstruktur, dann erreicht er eine Imagination von verschiedenen Zeitdimensionen, wie sie dergestalt lapidar und einleuchtend kaum jemals musikalisch auskonstruiert wurde.

Sicher hält sich längst nicht alles in den „Planeten" auf solcher Höhe. Die „Jupiter"-Schilderung entbehrt nicht einer etwas akademisch getönten Heiterkeit. Der „Venus"-Satz wässert impressionistischen Lyrismus allzusehr. Der Kopfsatz („Mars") und die drei letzten Klangbilder („Saturn", „Uranus", „Neptun") scheinen am wenigsten eklektizistisch orientiert. Das „Neptun"-Finale mit den ins Nichts sich verlierenden Frauenstimmen-Vokalisen klingt entfernt an die Debussy-Sirenengesänge (in den „Trois Nocturnes") an, instrumentalisiert und immaterialisiert die menschlichen Stimmen aber auf eine viel rigorosere Weise.

Leonard Bernstein interpretiert diese Musik keineswegs mit kühler Bedachtheit auf entemotionalisierte Klangarchitektur. Wie stets, läßt er sich von Steigerungsphasen zu nachdrücklicherem, aufpeitschendem Gestus anstacheln, verweilt er genüßlich in den lyrischen Episoden, die er, nicht ganz unberechtigt, in die Nähe Deliusscher Traumverlorenheit rückt. Leichte Vorbehalte scheinen angebracht gegenüber der Aufnahmetechnik. Konturenklarheit und perspektivische Weiträumigkeit, Vorbedingungen gerade solch kosmisch-imaginativer Musik, lassen zu wünschen übrig; das Zusammenwirken der Klanggruppen scheint eher dem Zufall überlassen. Die Chorstimmen des Finale kommen allzu „künstlich" aus weiter Ferne; sie wirken nicht als integrales Kompositionselement, sondern als Abziehbild eines Klangsymbols, dem Gesamtklang bloß aufgeklebt. So wird auch das Verschwinden dieser Klänge im Unhörbaren kaum musikalisch-interpretatorisch dargestellt, sondern der Reglertätigkeit anheimgegeben. Bei solchen Gelegenheiten gefällt sich Technik allzuleicht in billigem Illusionismus. Die Oberfläche des Rezensionsexemplars war nicht ganz einwandfrei: zahlreiche Knacker und Knisterer, insbesondere während des subtilen Pianissimo-Anfangs des „Venus"-Satzes. Erfreulich die bei CBS nun doch zur Regel werdende Editionspraxis, das Aufnahmedatum anzugeben: Dezember 1971.
(MEL Pic-35, Dual 1019, Sphis LB 160 S)
H. K. J.

Serge Prokofieff (1891–1953)

Klassische Sinfonie D-dur op. 25

Georges Bizet (1838–1875)

Sinfonie Nr. 1 C-dur

Academy of St. Martin-in-the-Fields, Dirigent Neville Marriner

Decca SAD 22 144	25,– DM
Interpretation	10
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	10

Marriner und seine Academy of St.-Martin-in-the-Fields stellen sich mit diesen beiden Einspielungen der Konkurrenz so hervorragender Virtuosenorchester wie sie die New Yorker Philharmoniker, die London Symphony, das Philadelphia Orchestra und New Philharmonia darstellen. Und sie lassen diese Konkurrenz eindeutig hinter sich. Es gibt keine zweite Aufnahme dieser beiden in vieler Beziehung miteinander verwandten Sinfonien – beide sind Jugendwerke, beiden eignet der Zug zu virtuos aufgedrehter Spielfreude, beide schließen bewußt an die vorbeethovensche Klassik an, beide sind von instrumentatorischem Raffinement bestimmt, beiden eignet gallischer Esprit – die soviel Witz und Laune mit so hochgradiger spieltechnischer Perfektion und soviel funkelnder Transparenz vereinigt. Die kleine Streicherbesetzung gestattet eine geradezu kammermusikalische Differenzierung und Flexibilität, ohne daß im mindesten der klangsinnliche Reiz dabei zu kurz käme. Sie läßt außerdem die Bläserstimmen viel plastischer zu Wort kommen, als dies in großer Sinfoniebesetzung möglich ist. Das Ergebnis ist ein Klangbild, das vor allem die vielen Holzbläserdetails, das witzige und geistvolle Filigran der Mittelstimmen, lebendig werden läßt, aber bei aller Detailfreude eine plastische und straffe Konturierung wahrt. Das Niveau dieser Einspielungen weist Marriners Academy einmal mehr als das derzeit beste Kammerorchester der Welt aus. Das Abhören der Platte ist in jeder Beziehung – auch in aufnahmetechnischer – ein reines, ungetrübtes Vergnügen.

(Philips 212 electronic, Ortofon M 15 E Super, Marantz 2270, Dovedale III)

A. B.

Aram Khatchaturian (geb. 1903)

Symphonie Nr. 3 C-dur; Konzertrhapsodie für Violoncello und Orchester

Symphonieorchester der Moskauer Staatlichen Philharmonie, Dirigent Kyrill Kondraschin

Mstislav Rostropowitsch, Violoncello; Staatliches Symphonieorchester der UdSSR, Dirigent Jewgenij Swetlanow

Melodia-Eurodisc 86 881 KK	22,– DM
Interpretation	10
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Im Plattentext fallen einige Ungereimtheiten bzw. Fehler auf: die georgische Metropole Tiflis, heute Hauptstadt der Sowjetrepublik Grusinien, Geburtsort von Khatchaturian, ist nicht die armenische Hauptstadt (schon mal was von Radio Eriwan gehört?). Ausgerechnet den ehemaligen Nationalsozialisten Hans Schnoor und sein unsägliches Buch „Harmonie und Chaos" für eine musikologische Einordnung Khatchaturians heranzuziehen muß man, gelinde gesagt, als eine Geschmacklosigkeit bezeichnen. Und schließlich versucht der Textautor noch, den „respektablen Beitrag" Khatchaturians zur Musik mit einem ehrenrettenden Verweis auf „sowjetisch-ideologische" Maximen zu rechtfertigen, wobei man nicht genau herausbekommt, ob „ideologisch" hier im Marxschen Sinne des „falschen Bewußtseins" gemeint ist – dann wäre die Ehrenrettung hinfällig – oder ob „Ideologie" schlicht stalinistisch als Ideen-Hintergrund von Musik verstanden wird – dann müßte man schon genauer untersuchen, worin die Unterschiede zwischen „westlicher" und „östlicher" neuer Musik bestehen. Ein letztlich dem Kalten-Kriegs-Wortinstrumentarium zugehörender Hinweis wie der, die sowjetischen Künstler hätten „erschütternde Wege" gehen müssen, verfängt nicht mehr: „erschütternd" verliefen viele Künstlerbiographien in verschiedensten Zeiten und Umgebungen; in diese moralisierend-sentimentale Kategorie paßt, nimmt man die entsprechende Perspektive ein, nahezu alles, nicht zuletzt das Kulturgetriebe innerhalb des Kapitalismus. Daß damit nicht Wesentliches über die wirklichen Beziehungen zwischen Kunst und Gesellschaft ausgesagt ist, dürfte klar sein.

Daß Musik wie die von Khatchaturian völlig anders gehört werden muß als „westliche" (falls man sie überhaupt zur Kenntnis nehmen will), steht außer Frage. Sie macht keinen Hehl aus ihrer Funktion. Ihre Funktion ist eine konträr andere als die der „westlichen" neuen Musik: sie dient der Unterhaltung und der optimistischen „Ausrichtung" eines Massenpublikums. Da sich die gesamtgesellschaftliche Situation dauernd ändert (seinen Spiegel findet das in Kursschwankungen der Parteilinie), ein Komponist aber nicht so schnell reagieren kann wie ein Bürokrat oder ein Tagesjournalist, kommt es immer wieder zu Konflikten zwischen Künstlern und Staat. Im Recht wäre der Staat gegenüber dem Künstler, wenn er dabei Anwalt und Ausdruck objektiver aktueller Massenbedürfnisse wäre. Daß das zumal während der Stalinschen Periode nicht der Fall war, darf nicht dazu verführen, Auseinandersetzungen zwischen Künstlern und der Gesellschaft grundsätzlich und ausschließlich als bornierten Bevormundungsversuch von Bürokraten abzustempeln. So problematisch die zur „Selbstkritik" (oder zur „Flucht") der Künstler führenden Vorgänge sicher fast immer auch sind: sie dokumentieren doch auch ein inhaltliches Interesse der Gesellschaft an der Kunst, das nach anderen als den im Kapitalismus gültigen kommerziellen Kriterien verläuft.
Khatchaturians 3. Symphonie C-dur von 1947 verstand sich als plakativ positive, gewaltig emphatische Festmusik zur 30-Jahre-Feier der Revolution. Merkwürdigerweise setzte die offizielle Kritik gerade an dem ungeheuren Blech- und Schlagzeugaufwand an, den der Komponist in diesem Werk trieb: solcher Pomp schien in der Tat allzu deutlich im Widerspruch zu den zähen, mühseligen Aufbauleistungen nach dem Kriege. Der brutale Gestus des rücksichtslosen Gegeneinanderrückens entfernter Tonalitäten mochte hinzukommen als allzu auffällige totalitäre Insignie: ein Lehrbeispiel dafür, wie Wahrheit sowohl als Unwahrheit am künstlerischen Ausdruck schockierend wirken mögen. Aus dem geschichtlichen, geographischen und gesellschaftspolitischen Abstand heraus mutet die Symphonie heute wie ein stalinistisches Monument par excellence an: auf drastische Weise überrumpelnd, undifferenziert, roh und hilflos im unvermittelten Nebeneinander von Volkstümlichkeit und hohlem Pathos, gezeichnet vom Glauben an eine maschinenhaft funktionierende Fortschrittlichkeit, jeglichen Argwohn betäubend. Ein echter Schinken. Läßt sich derlei überhaupt „wertfrei" hören? Schwerlich. Die hämmernd exakte, berstend schlagkräftige, dröhnend robuste Wiedergabe mit dem Symphonieorchester der Moskauer Staatlichen Philharmonie unter der Leitung von Kyrill Kondraschin möchte durch technologische Brillanz wohl so etwas wie ein Moment von Distanz zu dieser Musik herstellen, ähnlich wie die Strauss-Aufnahmen eines Szell dies für ihre Gegenstände beabsichtigten. Nur so läßt sich dieser etwas sinistren Art von „Kulturerbe" wohl beikommen. Man macht es zum bizarren Exponat. Die gar nicht auf Schwall und Schwulst, sondern auf Konturenschärfe abgestimmte Aufnahmetechnik tut dazu ein übriges.

Hervorragend ist auch die Live-Klangaufzeichnung der Violoncellorhapsodie gelungen, für die sich Rostropowitsch mit unerschütterlicher Virtuosität (obwohl kaum ein „Pfeifer" vorkommt, scheint der Violoncelloton immer bis zum Extrem hin expressiv ausformuliert) einsetzt. Das 1963 geschriebene Werk ist tonsprachlich um vieles diskreter als die Symphonie, feiner in der motivischen Verarbeitung, weniger unmittelbar eingängig in dem gleichwohl armenisch-regional inspirierten melodischen Fundus. Das Stück spiegelt damit nicht nur einen gleichsam biologischen Zustand von „Altersweisheit" wider, sondern trägt gewiß auch einer nun doch komplexer gewordenen Funktion von Musik innerhalb der stabilisierteren Sowjetgesellschaft Rechnung. Der westliche Hörer wird mit dieser Musik mehr anfangen können als mit der banal-wilden, ungestüm bombastischen Symphonie, jener Pferdekur für „avantgarde"-gestimmte Ohren.

(MEL Pic-35, Dual 1019, Sphis LB 160 S)

H. K. J.

Rodion Schtschedrin (geb. 1932)

Anna Karenina. Lyrische Szenen, Ballett in 3 Akten

Orchester des Bolschoi-Theaters, Dirigent Juri Simonow

Eurodisc 86 998 XDK	
Interpretation	8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	8

Rodion Schtschedrins „Anna Karenina"-Ballett, komponiert für seine Gattin, die Bolschoi-Ballerina Maja Plissetzkaja, die auch als Ko-Choreographin an der Moskauer Uraufführung von 1972 beteiligt war, hatte bei der Bundesrepublik-Tournee des Bolschoi-Balletts im vorigen Jahr eine ziemlich vernichtende Presse – vor allem in dramaturgisch-choreographischer Hinsicht, aber auch musikalisch. Die Einwände mögen berechtigt sein, wenn man einen absoluten Standard zeitgenössischer musikalischer Praktiken zugrunde legt. In der Praxis sieht das freilich wesentlich anders aus. Die hat heute außerordentliche Schwierigkeiten mit dem vom Publikum doch so offenkundig bevorzugten abendfüllenden dramatischen Ballett. Und auf diesem Sektor stellen Henzes „Undine" und Brittens „Prinz der Pagoden" die absolute musikalische Spitze der nach 1945 komponierten Werke dar – beide sicher nicht gerade sonderlich ermutigende Beispiele, um sie gegen Schtschedrin ausspielen zu können.
Charakteristischer für unser westliches Repertoire und seine musikalischen Praktiken scheinen mir eher Cranko-Tschaikowsky-Stolzes „Onegin" und MacMillan-Massenet-Lucas' „Manon" – und gemessen an ihnen ist Schtschedrins „Anna Karenina" ein wahrer Geniestreich. Schtschedrin ging es vor allem darum, ein historisches Klima zu suggerieren – St. Petersburg und seine feudale Gesellschaft gegen Endes des 19. Jahrhunderts (also etwas später als in Tolstois Roman). Er bedient sich dazu hauptsächlich Tschaikowskys, den er verschiedentlich direkt zitiert, um ihn aber durch seine Collagetechniken sofort wieder zu verfremden. Auf diese Weise gelingt es ihm, ein ausgesprochenes Tschaikowsky-Musikklima herzustellen, das nicht nur dem Stoff, sondern natürlich auch dem Tanz außerordentlich entgegenkommt – das aber Tschaikowsky doch aus der Distanz unserer heutigen Hörerfahrungen evoziert. In dieses Tschaikowsky-Klima brechen andere, ebenfalls historisch genau zu ortende Elemente ein: Platzkonzert-Märsche beim Pferderennen – Bellinis „I Capuleti e i Montecchi" beim Besuch in der Oper – eine zaristische Schmetterhymne bei der Ordensverleihung. Hinzu kommen dann noch rein illustrative Passagen: auf dem Bahnhof – das Pferderennen – Annas Tod auf den Eisenbahnschienen.
Alles in allem scheint mir das doch eine sehr realistisch präzise, dramaturgisch exakt stimmige Musik zu sein – nicht für den Konzertsaal geeignet, wohl aber für die Bühne. Und da Schtschedrin ein virtuoser Instrumentator ist und da er weiterhin ein sehr differenziertes Flair für Schlagzeugeffekte aller Art hat (wie schon seine „Carmen-Suite" beweis), finde ich, daß seine „Anna Karenina"-Partitur weit besser ist als ihr Ruf. Keine Konzertmusik, wie gesagt, aber doch eine exzellent gemachte, sehr tanzgeeignete Gebrauchsmusik – weit überlegen den Tschaikowsky- und Massenet-Klitterungen in Crankos „Onegin" und MacMillans „Manon" – wenn auch natürlich nicht an das Niveau etwa von Zimmermanns „Musique pour les soupers du Roi Ubu" oder an Bialas' hinreißend witzige „Meyerbeer-Paraphrasen" heranreichend.

Die Aufnahme offeriert ein paar enervierende Höhenverzerrungen in der Ballszene – bei generell offenem, sehr präsentem, manchmal allerdings leicht verschwommenem Klang. Die Interpretation durch Juri Simonow und das Orchester des Bolschoi-Theaters ist robust, dramatisch, zupackend, und sie schreckt auch vor den gelegentlichen Banalitäten und Vulgaritäten keineswegs zurück – sie vermittelt jedenfalls unverkennbare Bolschoi-Authentizität.
(Lenco L 75, Ortofon M 15 E Super, Sony 6060 F, Wharfedale Denton)

oe

Das Bernstein-Konzert

Bizet: Carmen-Suiten Nr. 1 und 2, L'Arlésienne-Suiten Nr. 1 und 2 – Grieg: Peer Gynt-Suiten Nr. 1 und 2 – Offenbach (arr. M. Rosenthal): Gaîté Parisienne

New Yorker Philharmoniker, Dirigent Leonard Bernstein

CBS 78 229	29,– DM
Interpretation	8
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	6

Exzellenter musikalischer Gegenwert für den Preis – die erste Platte (Carmen und Peer Gynt) bietet nicht weniger als zweiundsechzig Minuten Musik (bei strikter Bandtrennung), die zweite immerhin auch siebenundfünfzig – und das bei keineswegs verminderter Klangqualität, sondern eingebettet in eine klare, offene Räumlichkeit. Die „Carmen"-Auswahl ist sehr umfassend, verblüfft allerdings stellenweise durch extravagante Instrumentation (Solotrompete im Torerolied – Oboe-Trompeten-Dialog in der Seguidilla). Die Rosenthalsche Ballett-Vermarktung Offenbachs für „Gaîté Parisienne" (Barcarole in dieser pariserischsten aller Offenbach-Operetten) ist natürlich für jeden Offenbach-Verehrer ein Greuel. Bernsteins Interpretationen sind von einer wohltuenden Natürlichkeit – nichts ist forciert, nichts wird auf die Spitze getrieben. Die New Yorker Philharmoniker spielen mit einer selbstverständlichen Brillanz, ohne alle Show-Star-Allüren. Besonders kultivierte Holzbläser.
(Lenco L 75, Ortofon M 15 E Super, Sony 6060 F, Wharefedale Denton)

oe

Instrumentalmusik

Frühe italienische Orgelmusik

a)
A survey of the world's greatest Organ music: Italy Vol. I und II

Clemente Terni, Organist

Vox SVBX 5 322/23 je Kassette 39,– DM

b)
Altitalienische Orgelmusik

Paul Bernhard, Orgel

Electrola C 063–30 146 23,– DM

	a)	b)
Interpretation	8	8
Repertoirewert	10	10
Aufnahme-, Klangqualität	8–9	8–9
Oberfläche	9	9

Zu der bald beendeten Frankreich-Reihe und der kräftig wachsenden Reihe „Deutschland" gesellt sich nun die Italien gewidmete Serie. Sie umfaßt wieder sechs Folgen, die von einem einzigen Organisten, Clemente Terni, gestaltet sind. Seine Instrumente stehen beide in Florenz. Es sind die Orgel von San Domenico di Prato – sie trägt den Hauptteil der Einspielungen – und die kleinere Orgel der Villa Schifanoia. Terni und seine beiden Orgeln sind im Gesamtheft vorgestellt. Die Anlage des Heftes ist wie üblich: Auf eine allgemeine Einführung folgen Bemerkungen zu den Komponisten der einzelnen Kassetten (neu: ein Komponistenindex). Die Italien-Serie weist zwei Eigentümlichkeiten auf: Die Werke wurden nach „Schulen" zusammengestellt, die sich an einem bestimmten geographischen Punkt, einer Landschaft oder einer Stadt, gesammelt haben (Italy I: Emilia und Lombardei; Italy II: Lombardei (Ende), Venedig – San Marco I). Die in den anderen Serien ohnehin vorsichtig angeschnittene Gegenwart ist hier völlig weggelassen; die historische Schwelle liegt um 1750! (Nebenbei bemerkt, mußten die Platteninhalte hier wieder von den Platten vorher abgeschrieben werden: 59 Titel! Hoffentlich liegt den Verkaufsexemplaren ein Sonderblatt – wie zuletzt üblich geworden – bei.) So stehen nicht die geschichtliche Entfaltung des typischen italienischen Formenkanons oder zeitgeschichtliche Formationen im Vordergrund, sondern ein buntes Gemisch von Namen und Einzelwerken. In dieser Vielfältigkeit wird der Hörer dann unwillkürlich nach einem vereinheitlichenden Faktor, etwa eine Art Grundnenner, suchen, den er schließlich nur in den gehörten Klangwirkungen finden kann. Dann mag ihm die Emilia mehr „ernsthaft", zum „Konstruktiven", ja Grüblerischen geneigt erscheinen, die Lombardei sanglicher, lieblicher, ungezwungener und die frühe venezianische Musik majestätisch breit strömend, mit großen Schritten ein neues Bewußtsein kündend. Strahlend „stehender" Klang und feine Ziselierarbeit in oberen Klangregionen kennzeichnen die Positionen. Der Hörer wird jedoch auch nicht der Mühe enthoben sein, herauszufinden, welches Instrument Terni gerade benutzt; nähere Hinweise fehlen. Die Orgel von San Domenico di Prato hat jedenfalls den vollen Aktionsradius für diese Musik, vom monumentalen „Plenumklang" bis zum ohrgefälligen Klangeffekt. Terni ist in allem zu Hause und belebt jedes Werk vornehmlich aus seinem historischen Aspekt. Es ist sein Ziel, aus dieser so gesicherten Begegnung das Werk zu beleben, ein etwas „asketischer" Zug. Das ermöglicht eine tiefreichende Übereinstimmung von Werkvorlage und Werkrealisation. Musik und Instrument verschmelzen zur geschlossenen Aussage darüber, was italienisches Orgelmusizieren meint. Die Fülle der Namen wird bei der ersten Kassette noch verwirren, bei der zweiten erhält Andrea Gabrieli zwei Plattenseiten, erhalten Annibale Padovano und Claudio Merulo eine Plattenseite für sich. Mehr als bei der französischen und deutschen Serie wird die italienische vor allem den Kenner ansprechen. Jedoch auch bloß kulinarischer Orgelklanggenuß ist möglich. Der neugierige, der interessierte Hörer sollte die Kassetten jedoch nicht hintereinander hören, sondern in eigener Regie suchend. (Ein Vorschlag als Beispiel: die „Sonata cromatica" des Giulio Cesare Arresti mit der des Tarquinio Merula . . .)

Zu der Reihe „Berühmte Orgeln Europas" beginnt Electrola eine weitere hinzuzufügen: frühe Orgelmusik der europäischen Nationen. Als erste liegt uns die Italien gewidmete vor. Paul Bernard scheint auch für die anderen Einspielungen vorgesehen zu sein. Seine Interpretation ist der Ternis entgegengesetzt. Bernard bindet im Grunde alles, die Phrasierung ist mehr indirekt. Sein betont frisches Spiel geht im Vergleich zu Terni bis ins Forsche. Temperamentssache? Begeisternd ist auf jeden Fall die Orgelauswahl, deren Dispositionen alle verzeichnet sind: die Evangelien- und die Epistel-Orgel der Brüderkirche in Venedig, die Orgeln aus Monte Carasco, Brissago (Tessin) und Bironico. Besonders über Kopfhörer teilt sich die nuancierte Klangstufung dieser kostbaren Instrumente mit. Die Aufnahmetechnik hat ihren großen, aber immer schlanken Ton und seine liebliche Intensität zu wahren gewußt und auf die tragfähige Akustik der Räume vertraut (das gleiche läßt sich für die Vox-Produktion sagen, nur ist deren Wiedergabequalität schwächer). In der Programmgestaltung ist Bernard geschickter: Deutlich stellt er – die Instrumente dabei charakteristisch mischend – eine mehr figurative Musik der Frühe einer mehr konzertant-sanglichen danach gegenüber. So ist diese Platte auf ihre Weise durchaus in der Lage, über italienische Orgelmusik ebensoviel auszusagen wie die große Kassettenfolge. Das ist nicht als Alternative gemeint, dazu ist der beschrittene Weg beider Produktionen zu verschieden (und zu wenig endgültig). Die hohe Repertoirenote bezieht sich bei Vox vor allem auf die Größe der Sammlung klingender Denkmäler eines Landes (samt Orgeln), bei Electrola auf die Instrumente selbst.
(Dual 1219, Beomaster 3000, Wharfedale Dovedale III)

Ch. B.

Joseph Haydn (1732–1809)

Konzert in Es-dur für zwei Hörner und Orchester

Antonio Vivaldi (1678–1741)

Konzert in F-dur für zwei Hörner, Orchester und Basso continuo F. X/1

Georg Philipp Telemann (1681–1767)

Konzert in Es-dur für zwei Hörner, Orchester und Basso continuo (aus der Tafelmusik III Nr. 3)

Bedrich und Zdenek Tylsar, Horn; Das Prager Kammerorchester, Dirigent Zdenek Kosler

Supraphon-Eurodisc 86 156 KK	22,– DM
Interpretation	8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	10

Das Haydn zugeschriebene Konzert für zwei Hörner wurde von Carl de Nys im November 1954 als Manuskript in der Bibliothek des Grafen von Oettingen-Wallerstein entdeckt und als das von Hoboken unter der Nr. VIId/2 vermerkte Konzert verifiziert, obgleich es auch Stimmen gibt, die eine solche Zuschreibung ablehnen. Für den Musikfreund ist die Begegnung mit diesem prächtigen Werk mit seinem ausgesprochen virtuos und schwierig gesetzten Hörnerpart immer wieder eine Freude – und da ist es eigentlich weniger wichtig, ob es nun wirklich von Franz Joseph stammt oder nicht. Nach der Ersteinspielung des Konzerts (auf DiscFr 730 061 in mono) in den späten 50er Jahren mit André Fournier und Gilbert Coursier und Ristenparts Saar-Kammerorchester brachte Erato dann eine Stereofassung mit Georges Barboteu und Gilbert Coursier und Jean-François Paillards Kammerorchester heraus, die erst von Christophorus (auf SFGLP 77 697), dann von Electrola (auf 1C 083-28 258, immer noch im Katalog) übernommen wurde. Bei Schwann ist (in verschiedener Koppelung) eine eigene Aufnahme erschienen, so daß mit dieser tschechischen Platte die insgesamt vierte Einspielung auf dem deutschen Markt erscheint. – Auch das Vivaldi-Konzert für zwei Hörner (PV 320) gibt es im Katalog mit einer mir unbekannten DGG-Aufnahme (auf 2533 044). im Mittelsatz dieses Konzerts wird die einfache Solostimme dem Violoncello anvertraut, und die Hörner schweigen, wie auch der Hüllentext dieser Euro-Platte richtig vermerkt; nur stimmt die Feststellung nicht, weil einer der beiden Brüder Tylsar hier tatsächlich den Cellopart mit dem Horn spielt – eine hübsche Besonderheit, die man hätte herausstellen müssen (aber vermutlich hat der Texter die Platte vorher nicht gehört). Das Telemann-Konzert aus der 3. Tafelmusik ist gleichfalls bekannt und mehrfach vorhanden.
Die Darstellung ist uneinheitlich. Haydns Konzert gelingt am besten – die Tempi sind forsch und schwungvoll; die Solisten packen ihren Part mit Verve und Kraft an, lassen die Kantilenen sich aussingen, haben in den virtuosen Figurationen zwar gelegentlich Schwierigkeiten, bieten aber insgesamt eine überzeugende Leistung. – Für das Vivaldi-Konzert gilt dies nicht in gleichem Maße: das Werk wirkt trotz des schönen (Cello-)Hornparts im Mittelsatz brav und blaß – hier hätte solistisches Engagement mit Verve und Spritzigkeit die Sprödigkeit des kompositorischen Materials überspielen

können. Im Telemann-Werk stören im Kopfsatz inkonsequente Tempoveränderungen den linearen Zusammenhang; das Allegro wird gemächlich temperiert und wirkt so uniform und zu behäbig; das Grave überzeugt dagegen in der Prägnanz der Darstellung, während dem Schluß-Vivace ein Quantum mehr Leichtigkeit und Lebendigkeit wohl bekommen wäre. Und trotz der so gestreckten Tempi von zusammen fast zwanzig Minuten enthält diese B-Seite (gegenüber der A-Seite mit 28 : 37 Minuten) noch zu wenig Musik; man hätte das zweite Vivaldi-Horndoppelkonzert (PV 321) noch gut unterbringen können!
Die Aufnahme ist räumlich und präsent; auf der B-Seite finden sich Verzerrungen und Knackgeräusche.
(Thorens TD 125 II, Ortofon M 15 E Super, Fisher X-1000, Micromonitor Electrostat MX-1)

D. St.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Violinkonzerte Nr. 1 B-dur KV 207, Nr. 2 D-dur KV 211

David Oistrach, Violine und Leitung; Berliner Philharmoniker

Electrola 1 C 065-02 323 25,– DM

Violinkonzerte Nr. 3 G-dur KV 216, Nr. 4 D-dur KV 218

David Oistrach, Violine und Leitung; Berliner Philharmoniker

Electrola 1 C 065-02 324 25,– DM

Interpretation	9
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

David Oistrach ist erst jüngst wieder auf das Podium zurückgekehrt, nachdem er aus gesundheitlichen Gründen ein Jahr lang Konzertabstinenz geübt hatte. Die Aufnahmen der Mozart-Konzerte mit den Berliner Philharmonikern, 1972 entstanden, liegen vor dieser Pause, aber wer in ihnen nach Spuren einer drohenden Krise fahnden will, wird allenfalls einige winzige Intonationstrübungen im einen oder anderen der langsamen Mittelsätze finden. Ansonsten ist der geigerische Fundus dieses Künstlers so solide, daß ihm physische Anfechtungen nach wie vor nicht das mindeste anhaben können. Jedenfalls bieten diese Aufnahmen ein Mozart-Spiel von exemplarischem Rang, nicht zuletzt auch, was das ungemein geschmeidige Musizieren mit den auf den großen Geiger prachtvoll eingehenden Berliner Philharmonikern angeht. Ausnahmsweise führt die ansonsten meist problematische Personalunion von Solist und Dirigent einmal zu einem künstlerisch rundum befriedigenden Ergebnis.
Oistrach spielt seinen Mozart – auch im Falle der frühen Konzerte, sofern bei der zeitlich dichten Aufeinanderfolge der fünf Werke von solchen die Rede sein kann – sehr schlank in der Tongebung, aber mit federnder Energie des Strichs. Trotz dieser sehr pointierten Phrasierung, die jedem verschwommenen Lyrismus abhold ist, hat das Ganze mehr kammermusikalischen als konzertant-auftrumpfenden Charakter. Oistrach hat diese Konzerte – wie ein Vergleich der Neuaufnahme des dritten mit der alten Monoeinspielung bei Melodia mit dem Moskauer Kammerorchester erkennen läßt – früher pastoser, vollmundiger musiziert, aber in gestalterischer Beziehung hat sich sein Mozart-Spiel so gut wie nicht geändert. Das war damals schon und ist heute noch von einer unambitionierten Selbstverständlichkeit, die sich ganz auf die Tragkraft des Komponierten verläßt und mit nachtwandlerischer Sicherheit auf dem schmalen Grat zwischen spielerischer Galanterie und höchstpersönlicher Aussage, auf dem diese Konzerte, vor allem die drei letzten, angesiedelt sind, zu jonglieren weiß. In den eigenen Kadenzen gestattet sich der Solist jenes Recht virtuosen Auftrumpfens, das er sich ansonsten zugunsten eines so bewußten und energischen wie uneitlen Nachvollzugs der Musik verbietet. Die Reduzierung der Tongebung auf schlanke, sehr bewegliche und dynamisch differenzierte Linearität setzt freilich jeden Ton unbarmherzig dem Mikroskop aus. Vielleicht wäre es ratsam gewesen, unter diesen Umständen den nicht ganz astrein geglückten Anfang des sehr hoch liegenden Soloparts im vierten Konzert zu korrigieren. Daß so etwas auch einem Oistrach passieren kann, ist tröstlich, muß aber nicht unbedingt auf der Platte dokumentiert werden.
Die Lebendigkeit und Frische dieses Violinspiels hat die Berliner Philharmoniker spürbar inspiriert. Anpassungsfähig wie sie sind, greifen sie Oistrachs kammermusikalische Konzeption flexibel auf, so daß hier einmal eine bei Mozart-Konzerten seltene Kongruenz von Solo- und Orchesterpart geglückt ist. Schon aus diesem Grunde gebührt dieser Produktion eine Sonderstellung. Auch aufnahmetechnisch kommt es zu einer sehr ausgewogenen Klangrelation von Solovioline und Orchester. Beide kamen präsent ins Bild, ohne daß der konzertante Primat des Solisten klangtechnisch gefährdet wäre.
(Philips 209 S Electronic mit Ortofon M 15 E Super, Marantz 2270, Philips RH 532 Electronic MBF)

A. B.

Blockflötenwerke des Barock II

Antonio Vivaldi (um 1678–1741): Konzert in F-dur für Blockflöte, Streicher und Basso continuo

Frans Brüggen, Blockflöte; Concerto Amsterdam, Leitung Jaap Schröder

Jean-Jacques Naudot (gest. 1762): Konzert in G-dur für Blockflöte, zwei Violinen und Basso continuo op. 17 Nr. 5

Frans Brüggen, Blockflöte; Concentus musicus Wien, Leitung Nikolaus Harnoncourt

Georg Philipp Telemann (1681–1767): Sonate in F-dur aus „Der getreue Musikmeister" 1

Frans Brüggen, Blockflöte; Gustav Leonhardt, Cembalo; Anner Bylsma, Violoncello

Johann Sebastian Bach (1685–1750): Triosonate in G-dur für zwei Querflöten und Basso continuo BWV 1039

Frans Brüggen, Leopold Stasny, Traversflöten; Herbert Tachezi, Cembalo; Nikolaus Harnoncourt, Violoncello

Telefunken SAW 9 622-M 10,– DM

Interpretation	8
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	10

Dies ist – nach der ersten (in Heft 12/69 besprochenen) – die zweite „Sampler"-Platte Frans Brüggens und vereinigt vier Flötenwerke (nur drei davon werden mit der Blockflöte gespielt, so daß der Plattentitel nicht genau zutrifft), die auf verschiedenen Platten der Reihe „Das Alte Werk" schon früher veröffentlicht worden sind. Das Vivaldi-Konzert – es handelt sich um op. 10 Nr. 5 (PV 262), was nirgends erwähnt ist –, stammt von der Platte SAWT 9 499-A (besprochen in Heft 3/67) und ebenso der Begleittext, der auf einem Faltblatt zusammen mit einer ausführlichen Brüggen-Diskographie der Platte beigegeben ist und bei dem man mehr Text abschrieb, als zu diesem Ausschnitt gehört (dies gilt übrigens auch für den Telemann-Text für die hier enthaltene Sonate); das Naudot-Konzert stammt von der Platte SAWT 9 533-B (besprochen in Heft 3/69), die Telemann-Sonate war auf der Platte SAWT 9 435-A erschienen, das Bach-Werk auf der Platte SAWT 9 536-A.
Man hat also zwei konzertante und zwei Sonatenstücke vereinigt und präsentiert so wie schon mit der ersten Folge dem Blockflöten- und Brüggen-Adepten einen werbewirksam billigen Anreiz zum Kauf der Mutterplatten – und das ist ja auch der Zweck solcher „Samplers".
(Thorens TD 125 II, Ortofon M 15 E Super, Fisher X-1000, Superex Electrostat PEP 77 C)

D. St.

Robert Schumann (1810–1856)

Klavierkonzert a-moll op. 54

Edvard Grieg (1843–1907)

Klavierkonzert a-moll op. 16

Radu Lupu, Klavier; London Symphony Orchestra, Dirigent André Previn

Decca SAD 22 145 22,– DM

Interpretation	6/8
Repertoirewert	2
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Die häufige Koppelung dieser beiden Klavierkonzerte läßt allzuleicht vergessen, daß es sich um Werke sehr verschiedener Qualität und sehr verschiedenen Anspruchs handelt. Diese Neueinspielung macht diesen Sachverhalt mit wünschenswerter Klarheit deutlich. Radu Lupu, der bei uns durch seine Deutschland-Tournee im Vorjahr bekannt wurde, ist gestalterisch zwar der Eindeutigkeit Griegscher Tastenfolkloristik und ihrem schwungvoll-virtuosen Ambitus gewachsen, nicht aber der romantischen Problematik des zwischen dualistischem Sonatenprinzip und großbogiger Konzertphantasie schwankenden Meisterwerks von Schumann.
Den Grieg spielt Lupu sehr direkt im Zugriff, erfreulich unsentimental auch in den Lyrismen, kraftvoll-virtuos in der Modellierung alles Klavieristischen. Vollsaftig werden die Kantilenen ausgespielt, und selbst die kompositorisch peinliche Plattheit des Finalschlusses mit den das zweite Thema aufdonnernden Akkorden hat bei ihm einen Anstrich von jugendlich-unbekümmerter Naivität. Die Brillanz, mit der er die Kadenzen hinlegt, läßt an seinem manuellen Fundus keinen Zweifel. Mit Previn geht er einig, was die Freude an ungebrochenen Farben, an Schwung des Musizierens und an Energie des Rhythmischen betrifft.
Bei Schumann liegen die Dinge, wie gesagt, weit vielschichtiger. Und da kann sich Lupu nicht recht entscheiden, ob er, wie etwa Fleisher/Szell in ihrer Modellinterpretation, Konturenschärfe des Strukturellen und Rhythmischen oder stimmungshaften Nachvollzug der Detailemotion anstreben soll. Am Ende gelingt keines von beiden. Die Wiedergabe ist auch rein pianistisch von seltsamer Unentschiedenheit. Manches steht hell im Licht, anderes bleibt diffus und unplastisch, so der gesamte Durchführungsteil des Kopfsatzes. Immer wieder kommt es zu Spannungsabfall, sogar die Schlußstretta bleibt merkwürdig brav. Previn „begleitet" sorgfältig, und mehr war wohl auch hier nicht drin angesichts der wenn nicht klavieristischen so aber gestalterischen Überforderung des Solisten. Radu Lupu scheint vorerst noch mit handgreiflicher Virtuosität besser fertig zu werden als mit Problemen formalen oder strukturellen Nachvollzugs.
Die Platte zeichnet sich klangtechnisch durch den gewohnt brillanten Decca-Sound aus. Sie klingt sehr präsent und farbig, wobei das Soloinstrument ohne spürbare Anhebung mit dem Orchester klar korrespondiert.
(Philips 209 S Electronic mit Ortofon M 15 E Super, Marantz 2270, Philips RH 532 Electronic MFB)

A. B.

Max Reger (1873–1916)

a)
Orgelwerke Teil 14: zwei Choralphantasien op. 40 Wie schön leucht't uns der Morgenstern, Straf mich nicht in deinem Zorn; Choralphantasie op. 52,2 Wachet auf, ruft uns die Stimme

Wolfgang Rübsam an der Rieger-Orgel der Abteikirche Marienstatt

Da Camera Magna SM 93 247 25,– DM

b)
Orgelwerke Teil 15: Introduktion, Passacaglia und Fuge e-moll op. 127; 2. Sonate d-moll op. 60

Wolfgang Dallmann an der Link-Orgel der Michaelskirche Heidenheim-Brenz

Da Camera Magna SM 93 248 25,– DM

c)
Symphonische Phantasie und Fuge op. 57; Suite op. 92

Wolfgang Stockmeier an der Kreienbrink-Orgel in der St.-Martinus-Kirche zu Haren/Ems (Das Orgelportrait)

Psallite Psal 145/120 973 PET 25,– DM

	a)	b)	c)
Interpretation	7–8	8	8–9
Repertoirewert	6	6	8
Aufnahme-, Klangqualität	8–9	8–9	10
Oberfläche	10	10	10

Wenn der Aktionsradius heutiger Reger-Pflege auch als zu klein und einseitig beklagt wird (wohl auch beklagt werden muß) – um sein Orgelschaffen findet sich ein kontinuierliches Bemühen. Es strebt zwar nicht gerade nach „Entdeckungen" oder „Umwälzungen", es zeichnet sich jedoch durch detailstrenge Genauigkeit und sensible Musikalität in der Gestaltung aus. Unter diesem Aspekt müssen auch die vorliegenden Einspielungen gehört werden.
Die Orgelwerksammlung von Da Camera Magna ist nun schon bis zur 14. und 15. Folge angewachsen. (Die Einzeleinspielungen werden auch zu Kassetten zusammengefaßt.) Wolfgang Rübsam hat mit der großen Rieger-Orgel (4 Manuale, Spanisches Werk, Pedal) ein Instrument, daß nicht nur genügend Spiel- und Gestaltungsmöglichkeiten mit ausreichender „Reserve" besitzt, sondern eine Klangausfärbung, deren Strahlkraft über die der Romantik hinausreicht. Rübsam tut weder Regers vielgespielten Choralphantasien noch dem Instrument Gewalt an. Ohne Ziererei versucht er etwa folgende Vorstellungen von dieser Musik in seiner Interpretation zu verwirklichen: keine Pathetik – Kräftigung des Klangradius, deutlichere Ausstrahlung desselben –, möglichst unverkrampftes Folgen der Regerschen Choralausdeutung. Dabei werden Stilabsichten und Strukturen nicht verwässert. Den Schweller setzt er etwas terrassenförmig ein, der dynamische Bereich wird im übersetzten Sinne erfüllt. Seine Stärke sind die Fugenanfänge, die Einleitungen. Auch scheut er sich nicht, die große Prachtwirkung seines Instruments auszunutzen. Die Choralvariationen sind von unterschiedlicher Durchsichtigkeit und auch Einsichtigkeit. So könnte sein Reger-Spiel als Bemühung um erste Schritte zu einem unverkrampften Reger gelten.
Auch Wolfgang Dallmann besitzt ein äußerst farbiges Instrument, das er allerdings nicht so ohne Scheu wie Rübsam einsetzt, sondern seine Wirkungen mit mehr Raffinesse zu nutzen (und zu genießen) weiß. Nehmen wir op. 127 als Beispiel. Introduktion: Zeichnung der konträren Teile mit wissendem (darum so betont maßvollem) Effektwillen. Passacaglia: Durch sehr sorgfältiges Spiel und eine penible Registrierung vollziehen sich die „Veränderungen" auf so interessante Weise, daß sie faszinieren. Fuge: Jetzt werden geradezu pfiffig Lichter aufgesetzt, die der aus der Themadarstellung gewonnenen durchsichtigen Gesamtdarstellung noch letzten Glanz verleihen. (Nebenbei: Die Angaben zu Orgel und Werken sind hier auf der Plattentasche ein bißchen mager.)
Als dritte kompetente Orgel für Reger ist die Harener Orgel anzusehen. Ihre romantische Milde bei durchschlagender Prinzipalkraft, der Farbreigen der Soloregister und die gute Raumakustik vereinen sich glücklich. Hier verrät schon die Werkauswahl (die eine Gegenüberstellung ist) ein „Programm". Seine Bewältigung fällt unterschiedlich aus. Bei der Inferno-Phantasie ist rückhaltlos die souveräne spielerische Gestaltung Wolfgang Stockmeiers zu bewundern, die den sprengenden, grenzenlosen Ausdruckswillen darzustellen weiß, ohne ihm zu verfallen. Er entspricht damit diesem Werk, das ja auch diese maßlosen Eruptionen in „gemessener" Form auszudrücken versteht. Die Suite op. 92 erreicht ihren optimalen Reiz in den Sätzen Intermezzo, Toccata und Fuge II. Die Aufnahme ist voll und rund, ohne Manierismen. Der Nachhall kommt wie eine schattenhafte Flutwelle nach.
(Dual 1219, Beomaster 3000, Wharfedale Dovedale III)

Ch. B.

Musik aus Wuppertal

a)

Orgelmusik in Wuppertal

Johann Sebastian Bach (1685–1750): Fantasie G-dur BWV 572 – Präludium und Fuge C-dur BWV 547 – Max Reger (1873–1916): Aus den Monologen op. 63: Nr. 3 und 8 – Charles-Marie Widor (1844–1937): Aus der Sinfonie op. 42 Nr. 5 in f-moll: 2. und 5. Satz – Olivier Messiaen (geb. 1908): Aus „Les corps glorieux": „Sept visions brèves de la vie des Ressuscités": Nr. 5–7

Joachim Dorfmüller an der Führer-Orgel der Luther-Kirche zu Wuppertal-Barmen

Mediafon KL 73 006 19,80 DM

b)

Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594): Missa brevis – Heinrich Schütz (1585–1672): Jauchzet dem Herrn – Johannes Brahms (1833–1897): Motetten op. 29 Nr. 1 und 2

Die Wuppertaler Kurrende, Leitung Heinrich Stolte

Mediafon KL 73 004 19,80 DM

	a)	b)
Interpretation	7	5
Repertoirewert	7	3
Aufnahme-, Klangqualität	7–8	7
Oberfläche	9	10

Musik aus Wuppertal – ein ungewöhnliches Begriffspaar. In der Lutherkirche zu Wuppertal-Barmen steht eine Führer-Orgel mit einer Klanggebung, die in ihrer Unverwechselbarkeit sich sofort einprägt. „Der metallisch helle und obertonreiche Klang . . ., verbunden mit den satt und voll klingenden Baßwerken, . . ." lautet die treffende Kennzeichnung im Plattentext. Der Text fährt fort: „befähigen dieses Instrument, allen heutigen Klangvorstellungen . . . gerecht zu werden." Joachim Dorfmüller, 1938 am Ort geboren und seit 1959 Organist dieser Kirche (und Mitinitiator des neuen Instruments), gibt mit dem Einspielprogramm seiner ersten Langspielplatte die Möglichkeit, auch den zweiten Teil des zitierten Satzes zu überprüfen. Für den Hörer ist es zunächst wichtig, sich mit der raffinierten Gesamtanlage des Instrumentes vertraut zu machen. Titelfoto und Text geben eine ausreichende Grundlage dafür. (Schade, daß die Disposition fehlt). Bei Bach hört man eigentlich erst nur auf den Tonklang der Orgel. Dorfmüller spielt ihn mit einer sympathischen Mischung von Korrektheit und Spielfreude. Mühelos zeichnet das Instrument alle Linien nach. Das verleitet Dorfmüller wahrscheinlich auch dazu, den beiden Werken einen zu unverbindlichen Charakter zu geben. Bei Max Reger ist die Zeichnung fast zu klar für diesen Komponisten. Bewunderungswürdig, wie der Baß immer präsent bleibt! Hier kann Dorfmüller seine souveräne Beherrschung des Instruments ungezwungener entwickeln – Reger profitiert davon. Erstmals demonstriert der Organist die verblüffende Fernwirkung des Schwellwerkes. Bei den populären Sätzen der Fünften von Charles-Marie Widor trifft Dorfmüller den Ton des Cantus firmus des Allegro cantabile geradezu exemplarisch, hat aber dann zu große Freude an (gewiß originellen) Klangfärbungen bei den Einschüben des Satzes. Bei der Toccata ist er wieder vernarrt in die frappanten klang-rhythmischen Wirkungen seines Instrumentes, für die er sein ganzes spielerisches Können einsetzt. Bei Messiaens visionären Stücken ist er erstaunlicherweise darauf aus, ihnen ein vordergründig-traditionelles Gesicht (oder soll das rationalistisch gemeint sein?) zu geben. (Hier ist übrigens auch der Einführungstext einfach schlecht.)
Die Wuppertaler Kurrende ist ein evangelischer Knaben-Männer-Chor sächsischer Tradition, der bewußt die alte Breite ursprünglicher kirchenmusikalischer Praxis pflegt. Leider stellt er sich auf der Platte nur als ein schwächlicher Ableger dieser großartigen Tradition dar. Läßt schon sein Schütz-Singen alle Vorzüge etwa der Dresdner schmerzlich vermissen, so fehlt es bei Brahms' Motetten schlicht an wesentlicher Spannkraft. Dazu tritt der penetrant-überzogene Klang des Knabensolostimmeneffekts. Die Begründung für das Weglassen des Credo in der Palestrina-Messe reicht nicht aus. Auch bei diesem strengen und durchsichtigen Werk sind die Einsätze flau und die Stimmführung nur auf „Wohlklang" aus. Schade, daß diese beiden Produktionen ein so ungleiches Duo bilden.
(Dual 1219, Beomaster 3000, Wharfedale Dovedale III)

Ch. B.

Leonard Rose, Violoncello

Anton Dvorak (1841–1904): Konzert für Violoncello und Orchester h-moll op. 104 – Peter Tschaikowsky (1840–1893): Variationen über ein Rokoko-Thema op. 33 – Edouard Lalo (1823–1892): Konzert für Violoncello und Orchester d-moll – Camille Saint-Saëns (1835–1921): Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1 a-moll op. 33 – Gabriel Fauré (1845–1924): Elegie für Violoncello und Orchester op. 24

Leonard Rose, Violoncello; Philadelphia Orchester, Leitung Eugene Ormandy

CBS 78 239 (2 LPs) 29,– DM

Interpretation	7
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	7

Anläßlich der Deutschland-Tournee von Leonard Rose im März dieses Jahres sammelte die CBS für ein Zwei-Platten-Album ihrer „Super-Star-Serie" etwa die Hälfte der gesamten konzertanten Celloliteratur, um diesen Cellisten, der bisher vor allem als Triopartner von Stern und Istomin einen guten Ruf erwerben konnte, als Solisten publik zu machen. Der amerikanische Instrumentalist, jetzt Mitte der Fünfzig, verdient dieses werbende Eintreten sicherlich, denn bei Eleganz und Schmiegsamkeit der Tongebung sowie klar artikulierender Musikalität überzeugt er vor allem durch die unaffektierte Zuverlässigkeit und technische Sicherheit seines Spiels. Das ist ein Musiker, der Intelligenz, Temperament und manuelles Geschick auf der stabilen Basis einer 13jährigen Tätigkeit als Orchester-Solocellist angesiedelt und zur Übereinstimmung gebracht hat. Wie von ihm nicht exorbitante Ausnahmeleistungen zu erwarten sind, so unterschreitet er doch nirgendwo das Maß einer sehr guten, in sich soliden und stimmigen Werkrealisation. Der Eindruck des „Handfesten" wird auch noch durch die orchestrale Mitwirkung des Philadelphia Orchesters und Eugene Ormandys unterstrichen, die beide dem fünfteiligen ost- und westeuropäischen Programm aus dem relativ schmalen Entstehungszeitraum von 1872 bis 1895 auf dem Niveau großstädtischer Musikpflege volle Gerechtigkeit widerfahren lassen. Die Konzerte und Konzertstücke, die da dargeboten werden, sind ja zudem, objektiv betrachtet, alle keine besonderen Schmuckstücke an musikalischer Erlesenheit, wiewohl für den Solisten oft technisch heikel, noch öfter kantilenen-ergiebig und aus Mangel an Literatur eben einfach unumgänglich. Schließlich kommt auch noch die Qualität der hier vereinigten Aufnahmen aus den Jahren 1962 (Tschaikowsky), 1963 (Dvorak) und 1967 (die drei Franzosen) kaum über einen Durchschnittsstandard – eher mit kleinen Abstrichen nach unten – hinaus.
(Thorens TD 124, Shure V 15 II, Leak Varislope/ Sandwich)

U. D.

Olivier Messiaen (geb. 1908)

Das Orgelwerk (Gesamtausgabe)

Almut Rößler an der Rieger-Orgel der Neanderkirche und der Beckerath-Orgel der Johanneskirche, Düsseldorf

Schwann ams-studio 350
(Kassette mit 7 LP) 126,– DM

Interpretation	7–10
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Im Verlauf von gut drei Jahren hat Almut Rößler das Orgelwerk Messiaens eingespielt (1969–1972); Messiaens letztes Werk von 1971, die Meditationen über das Geheimnis der Heiligen Dreieinigkeit, übertrug sie auf die viermanualige Beckerath-Orgel. Ihre Anmerkungen zu dieser klanglichen Realisation geben von der Problematik Kenntnis, und sie verschweigt nicht die anfängliche Schockwirkung über die Andersartigkeit der Orgel beim Meister selbst. Die vorliegende Kassette vereint die bisher einzeln erschienenen Aufnahmen nun zu einem Ganzen, und das Textbuch hat alle schriftlich festgelegten Äußerungen Messiaens zu seinen Werken aufgenommen – ohne sie wären sie nicht vollständig für den Hörer erschlossen. In besonderem Maße gilt das für sein letztes Werk, zu dem er neben den musikalischen und theologischen „Erläuterungen" auch noch die Grundlegung seiner „kommunizierbaren Sprache" hinzufügt. Wer intensiv hört und liest, liest und hört, wird das kommunizierende Verhältnis zwischen sprachlicher und musikalischer Äußerung bei Messiaen bemerken und nutzen. Es ist nicht der geringste Vorteil der „kühlen", strukturbetonten Interpretationen Rößlers (dieses Urteil einmal vorweggenommen), daß sie – wie die Texte – den Hörer zu eigenem inneren Mittun anregen, ja herausfordern. Das ist richtig, denn Messiaen „unterhält" nicht, geschweige, daß er „erbaut", was er gibt und fordert, ist Bewußtseinsanstrengung, freilich ist sie von spezifischer Art („originell" wäre bei ihm zu eng). Blarrs Anmerkungen, Bild und Disposition beider Orgeln füllen nebst anderen Zutaten das Textbuch. Die durchgehende Dreisprachigkeit (dt.-frz.-engl.) erhöht seinen Wert.

„Gesamtausgaben" für einen noch Lebenden sind, gleich was darunter zu verstehen ist, ebenso schmeichelhaft wie bedenklich. Wer eine Schwäche für Antiquariate hat, versteht das, ohne eine Musikgeschichte aufschlagen zu müssen, die voll ist vom Zeugnis für die Gewichtsverschiebungen der Zeit. Eine Interpretation Messiaenscher Werke läßt auch einen Rezensenten nicht bei bloß kritischer Beurteilung stehen bleiben, das Werk und seine Darstellung lassen das – wie wir sahen – gar nicht zu. Davon zeugen bereits die bisher erschienenen Rezensionen in den HiFi-Heften 1/70, 7/70 und 3/72. Die geschlossene Wieder- oder Neubegegnung mit den vorangegangenen Einzelausgaben bestätigt oder revidiert dabei notwendigerweise die Ersteindrücke. Als „Kern" der Rößlerschen Spiel- und Interpretationshaltung schält sich dabei ein beharrliches Festhalten an der ursprünglichen Musiziereinstellung, für eine asketisch-absolute „Richtigkeit" dieser vielschichtigen und -deutigen Werke zu sorgen, heraus. Was und wieviele sie dabei vom einzelnen Zyklus, vom einzelnen Satz sogar, „sichtbar" machen kann, ist darum als klingendes Ergebnis dauernd variabel. Das sei kurz angedeutet: Der Zyklus „Die Geburt des Herrn" von 1935 kann gewiß am ehesten mit gefühlsbezogenen Kontakten rechnen. Gerade hier legt jedoch Almut Rößler ihr ganzes Augenmerk auf eine geradezu analytische Klarheit der musikalischen Strukturen. Das versteht man erst, wenn man erkennt, daß die primär musikalische Lösung die theologische (!) Deckung ermöglicht. Sie bleibt immer erhalten, gleich, inwieweit dabei auch der jeweilige Qualitätsreichtum des einzelnen Zyklussatzes erschlossen ist. Das tritt bei den folgenden Zyklen, „Die verherrlichten Leiber" und „Pfingstmesse" (1939 und 1950 entstanden), noch schärfer zutage. Die anspruchsvolle Thematik, die zeitgeschichtlich aktualisierbar ist, hat Messiaens musikalische Sprache weiter kristallisiert. Almut Rößler betont das Kristalline im Verlauf ihrer Interpretation immer mehr. Mystische Erfahrung und dogmatisch produktives Denken als höchste Form religiösen Bewußtseins gesehen, könnten zu einer solchen musikalischen Realisation Grund genug sein. Es wird von ihr musikalisch reproduziert, was faktisch eben reproduzierbar ist. Die Musik ist damit „geistliche Flamme", die zündet – oder nicht zündet. Unterschiedlich sind dann auch die Interpretationsergebnisse: a) Die Musik bleibt „allein" (das widerspricht nicht einer nachvollzogenen „Deckung"); b) das musikalische Ergebnis „deckt" sich mit der gegebenen Textvorlage – wenn man sie aufeinander bezieht; c) die „Deckung" ist im Sinne einer beiderseitigen „Erfüllung" erreicht. Vielleicht läßt sich das auch auf die Gestaltung des „Orgelbuch"-Zyklus übertragen. Besonderes Interesse verdient jedoch die vier Plattenseiten umfassende letzte große Komposition Messiaens, die „Meditationen über das Geheimnis der heiligen Dreieinigkeit" von 1971. Voraussetzungen und Anforderung haben sich weiter erhöht. Die musikalische Sprache ist einerseits noch konzentrierter, „kristalliner", geworden, andererseits auch von einer gereiften Vielseitigkeit, die innere Kürze mit Lockerheit der musikalischen Willensbildung verbindet. Sie ist damit kraftvoller, ja einfacher, wenn „Kraft" als „Verdichtung", „einfach" als Endergebnis komplizierter Vor-Gänge aufgefaßt wird. Die Kühnheit des Messiaenschen Unterfangens entfaltet deutlich das fünfte Stück: „Hier werden vor allem die göttlichen Attribute meditiert. . ." Dogmatische Begriffswelt (als kristallisiertes Glauben) korrespondiert mit sinnlichem Denken und wird auf ein „noch darüber hinaus" offengehalten, und zwar nicht linear, sondern dynamisch kreisend. In den Meditationen 6 bis 8 treten diese Tendenzen dann deutlich hervor. Assoziationen zu Salvatore Dali wollen sich aufdrängen. Meditation 9 ist von makrokosmischer Lapidarität. Drei „Schichten" scheinen das Werk zu bestimmen: 1. eine „Urschicht", der Glauben, ausgedrückt durch gregorianische Sequenzen, 2. eine „Auslegeschicht", „dogmatische" Sätze, in der „kommunizierbaren Sprache" ausgedrückt, und 3. eine „mystische Schicht", ausgedrückt mit „subjektiven" Mitteln (Vogelrufe etc.), die Sehnsucht symbolisieren können. Will Messiaen mit diesem Zyklus auf die Verflachung des Gottesbildes (das schlösse hier den Gottesbegriff mit ein) antworten, die sich in der Beschränkung auf die Dimension des Gottessohnes, gar des Menschen Jesu, für ihn anzeigen könnte? Almut Rößler dient dieser so engagierten Musik in ihrer Interpretation mit einem Feuer, dessen sie vorher nur im „Diptychon" von 1930 etwa fähig war. Eine Kassette, die einen nicht zur Ruhe kommen läßt.

(Dual 1219, Beomaster 3000, Wharfedale Dovedale III)

Ch. B.

Zeitgenössische Musik für Bläser

Riccardo Malipiero (geb. 1914): Musica da camera für Bläserquintett – Wolfgang Fortner (geb. 1907): Fünf Bagatellen für Bläserquintett – Hans Werner Henze (geb. 1926): Quintett für Bläser – Karlheinz Stockhausen (geb. 1928): Zeitmaße für fünf Holzbläser – Günther Becker (geb. 1924): Serpentinate für Bläserquintett

Danzi-Quintett (Frans Vester, Flöte; Koen van Slogteren, Oboe; Piet Honingh, Klarinette; Adriaan van Woudenberg, Horn; Brian Pollard, Fagott; Heinz Holliger, Englisch Horn (nur bei Stockhausen)

Philips 6500 261	25,– DM
Interpretation	9
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Die Besetzung für fünf Bläser hat etwas Nivellierendes, obwohl gerade die Klangfarbenunterschiede und die abgehobenen Eigencharaktere zu individualisierender Schreibweise anregen sollten. Aber wenigstens drei der hier vereinigten fünf Stücke für Bläserquintett nützen nur den Divertimento-Charakter, den die instrumentale Disposition nahezulegen scheint, neigen zu Kurzgliedrigkeit und zu Abwechselreichtum in Setzweise und Tempo. Dabei sind die typologischen Gemeinsamkeiten zwischen der 1959 komponierten „Musica da camera" von Riccardo Malipiero, dem Neffen des bekannteren Onkels Gian Francesco Malipiero, und Fortners „Fünf Bagatellen" von 1960 besonders auffällig. Jedoch auch Henzes Bläserquintett von 1952, obgleich mehr auf impressionistische Valeurs als muntere Unterhaltsamkeit angelegt, reiht sich hier an, frönt durch Knappheit der Diktion und ausgespielte Kontraste denselben Prinzipien. Im übrigen spiegeln diese drei Stücke auch noch durch die übereinstimmende Verwendung der Zwölftontechnik eine gemeinsame Zeitsituation nebst ähnlichem Verhalten ihr gegenüber.

Von ganz anderen Voraussetzungen geht Stockhausen in seiner Komposition Nr. 5, „Zeitmaße", aus. Die strenge Koordination der Stimmen durch einen für alle gleicherweise verbindlichen Zeitablauf ist aufgehoben – damals, 1955/56, eine enorme und grundstürzende Neuerung –, das so entfesselte Eigenleben der fünf Blasinstrumente (hier in der Besetzung, statt des üblichen Waldhorns, mit Englisch Horn) wird als Bereicherung der kompositorischen Mehrschichtigkeit und der musikalischen Flexibilität ausgenützt und dabei die serielle Praxis zugleich auf den Parameter der Zeitorganisation, damit fast schon an den Rand ihrer Gültigkeit, ausgedehnt.

Was für Stockhausen damals noch Neuland war, ist für Günther Becker in seinem Quintett „Serpentinata" von 1967/68, also zwölf Jahre später, fast schon Selbstverständlichkeit. Er läßt die Instrumente innerhalb eines Clusterklangs nach individuellen rhythmischen Direktiven agieren und gewinnt aus der veränderten Wiederkehr dieses Clusters einen Formraster für seinen „schlangenförmig gewundenen" Ablauf des Ganzen, zwischen dessen Fixpunkten dann Gegensätzliches (auch Solo- oder Duopassagen) einschießen kann. Von der alten Divertimento-Haltung ist dabei fast nichts mehr zu spüren.

Und gerade diese zweite Plattenseite mit den Stükken von Stockhausen (bisher gab es nur zwei alte und mäßige Aufnahmen der „Zeitmaße", so daß diese exzellente Neueinspielung eines „Pionierstücks" der neueren Musik dringend notwendig war) und von Becker bestimmt Rang und Bedeutung dieser Veröffentlichung, gibt ihr über den musikalischen Radius der Bläserbesetzung hinaus Wichtigkeit.

(Thorens TD 124, Shure V 15 II, Leak Varislope/Sandwich)

U. D.

Ib Lanzky-Otto spielt Hornmusik von Larsson, Hermanson und Hindemith

Philharmonisches Kammerensemble Stockholm; Wilhelm Lansky-Otto, Klavier

Caprice 0118 173	12,80 DM
Interpretation	9
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	10

Ib Lanzky-Otto ist erster Hornist bei den Stockholmer Philharmonikern. Der 1940 geborene Musiker scheint erfreulich vielseitig. Lars-Erik Larssons ziemlich simples, „spielmusikhaftes" Concertino op. 45 Nr. 5 (es stammt aus den späten fünfziger Jahren, gehört aber stilistisch zum Neoklassizismus) zeigt den Hornisten von der relativ konventionellen Seite: edle Tonentfaltung, gediegene Geläufigkeit. Ake Hermansons „Alarme" ist eine Solostudie: signalhafte Evokationen, die die Spielmöglichkeiten erweitern, ohne doch das Instrument entschiedener zu „verfremden". Hindemiths Hornsonate von 1939 schließlich komplettiert das Bild eines Bläsers, dem sein Instrument anscheinend keine technischen Probleme mehr bietet: mit größter Selbstverständlichkeit werden auch die schwierigsten Passagen bewältigt. Die Hindemith-Musik klingt dergestalt ungeahnt „leicht", fast giocos: die Hornstimme verläuft in gleichsam „natürlicher" Präzision. Der differenzierte Klavierpart (Wilhelm Lansky-Otto) ist nicht ganz ebenbürtig: er bildet eher eine Folie für den Solisten, als daß er sich zu intensiverer Partnerschaft gestaltete. Ähnliches gilt für den Kammerorchesteranteil bei dem Larsson-Stück, obwohl dieser kompositorisch weitaus anspruchsloser gehalten ist und auf Laienmusiker abhebt. Klare, gute Raumklangwirkung. Einwandfreies Plattenmaterial. Zu loben sind auch die ausführlichen und erfreulich unprätentiös geschriebenen Informationstexte. Für Horn-Fans eine unbedingt lohnende Veröffentlichung. Wer nicht speziell vom Klangreiz des Soloinstruments sich einfangen lassen möchte, dem bietet diese Second-hand-Musik allerdings weniger.

(MEL Pic 35, Dual 1019, Sphis LB 160 S)

H. K. J.

John Williams, Gitarre

J. S. Bach: Suiten Nr. 3 C-dur und Nr. 1 G-dur – Albéniz – Ponce – Villa-Lobos – Crespo – Scarlatti – Sor – Madriguera – Tansman – Granados – Lauro

Decca DK 11 556/1–2 29,– DM

Interpretation	9
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	10

Die beiden Platten bieten ein vielseitiges Porträt des jungen englischen Gitarristen John Williams. Die beiden Bach-Suiten, Transkriptionen der Suiten für Violoncello solo von John W. Duarte, spielt Williams erfreulich streng und flüssig, vernünftig phrasiert und so kantabel wie auf der Gitarre möglich. Obgleich Bach selbst die fünfte Suite für Laute arrangiert hat, Transkriptionen dieser Art also kein Sakrileg sind, verbleibt für den Kenner der Originale auch bei bester Wiedergabe der Übertragungen ein unbefriedigender Rest. Die Gitarristen mögen mir verzeihen: gegenüber dem Original erscheint die Gitarrentranskription streckenweise als ein unverbindliches Geklimper. Daran vermag auch das makellose Spiel von Williams nichts zu ändern.
Bei den anderen Stücken handelt es sich durchweg um jene Art von iberischer Edelfolklore, wie sie vor allem der unermüdliche Segovia wieder ans Licht gehoben bzw. angeregt hat. Am schwächsten erscheint die Variationenfolge über ein Thema aus Mozarts Zauberflöte von Fernando Sor, ein ziemlich plattes Stück. Am interessantesten sind die Variationen über ein katalanisches Volkslied, die Gomez Crespo für Williams schrieb, einfallsreiche, harmonisch farbige, äußerst virtuose Gitarrenmusik, an der sich die Bravour und das glänzende spieltechnische Können des Solisten wirkungsvoll entzünden. Ausgezeichnete Klangtechnik, makellose Fertigung.
(Philips 212 electronic, Ortofon M 15 E Super, Marantz 2270, Dovedale III)

A. B.

Narciso Yepes, Gitarre

De Narvàez – Sanz – Sor – Tárrega – Malats – Villarubbi – de la Maza – Pipó – Villa-Lobos – Savio – Yepes

Decca „Meister der Musik" SMD 1 329 16,– DM

Interpretation	10
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	7–9
Oberfläche	9

Gitarrenplatten scheinen Mode zu werden. Ihre Anzahl steht kaum noch in einem vernünftigen Verhältnis zum künstlerischen Gewicht des Eingespielten. Schließlich lebt die Gitarrenliteratur im wesentlichen von mehr oder weniger fragwürdigen Transkriptionen alter Musik, die umso zweifelhafter sind, je höher der Bearbeiterehrgeiz hinauswill (z. B. Solosonaten von Bach!), und von sicherlich vielfach recht farbigem und hübsch gemachtem, aber auf die Dauer doch recht einförmigem Ibero-Pseudofolklorismus. Das wenige, was Komponisten von einiger Bedeutung an Originalliteratur für das Instrument und seine Virtuosen geschrieben haben, fällt demgegenüber kaum nennenswert ins Gewicht, zumindest nicht quantitativ.
Der Spanier Narciso Yepes scheint sich auf Originalliteratur zu beschränken, jedenfalls macht die Plattentasche keine Angaben über etwaige Arrangeure. Yepes' Spiel erscheint farbiger als das anderer Virtuosen, was vermutlich seine Ursache in der Konstruktion seines Instruments hat. Er fügte nämlich dem Baß vier Saiten hinzu, wodurch sich eine größere Klangfülle als gewohnt einstellt. Da seine Virtuosität außerordentlich ist, vermag sein Spiel auch dort noch zu fesseln, wo es sich mit nicht sonderlich aufregender Literatur abgibt. Das Interessanteste der ersten Plattenseite ist eine Suite Espanola von Gaspar Sanz (1640–1710), in der hier eingespielten sehr bravourösen Fassung wohl kaum ein Original, aber reizvoll in ihrer musikalischen Substanz. Demgegenüber wirken die Stücke des spanischen Gitarrenklassikers und Beethoven-Zeitgenossen Fernando Sor (1778–1839) reichlich belanglos. Die zweite Seite bringt ausschließlich iberische und ibero-amerikanische Gitarrenmusik aus neuerer Zeit und von jener Prägung, wie man sie von Dutzenden Platten her kennt: Serenata Espagnola, Habanera, Danza, Escenas Brasilenas, die Titel lassen bereits die Richtung erkennen, derer man allmählich ein wenig überdrüssig wird.
Aber das mag durchaus die subjektive Reaktion eines mit Gitarrenplatten vielleicht ein wenig zu stark befaßten Rezensenten sein; der Gitarrenfreund denkt möglicherweise anders darüber. Ihm wird die Platte dank des ungemein brillanten Spiels von Narciso Yepes Freude machen. Die Aufnahmen entstammen offenbar verschiedenen Produktionen, sind sie doch technisch von unterschiedlicher Qualität, vor allem was das bei einigen Stücken recht störende Bandrauschen angeht.
(Philips 212 electronic, Ortofon M 15 E Super, Marantz 2270, Dovedale III)

A. B.

a)

William Matthews, Gitarre

Johann Anton Logy (um 1643/45–1721): Partita in a-moll – Sylvius Leopold Weiss (1686–1750): Suite II; Tombeau sur la mort de M. Cajetan Baron d'Hartig – Ernst Theophil Baron (1696–1760): Suite Nr. 2

Turnabout TV-S 34 538 10,– DM

b)

Dieter Kreidler, Gitarre

John Dowland (1562–1625/26): Allemande „My Lady Hunssdon's Puffe"; Melancholy Galliard; Air „As I went to Wickhambrook". – Sylvius Leopold Weiss (1686–1750): Prelude aus der Suonata per il Liuto I/5 – Johann Sebastian Bach (1685–1750): Bourrée aus der Sonate für Violine solo BWV 1001; Fuga BWV 1000; Anonymus (um 1800): Romanze – Niccolo Paganini (1782–1840): Romanze nach der „Sonate für Gitarre mit Begleitung einer Violine"; Sonatina – Francisco Tarrega (1852–1908): Préludes „Adelita", „Marieta", „Lagrima", Nr. 5, Nr. 6, Nr. 7 „Endecha", Nr. 8 „Oremus", Nr. 12 A-dur

Thorofon ATH 125 22,– DM

	a)	b)
Interpretation	6	8
Repertoirewert	7	7
Aufnahme-, Klangqualität	7	9
Oberfläche	9	10

Schon wegen der interessanten und geschickten Werkzusammenstellung, die sie bietet, ist die Turnabout-Platte allemal ihre 10,– DM wert. S. L. Weiss, der mit Bach befreundet war und bei den Zeitgenossen allgemein als „der größte Lautenist in der Welt" galt, ist schon mehrmals im Katalog vertreten, aber neben ihm lohnt auch die Bekanntschaft mit seinem – wie er selbst aus Breslau stammenden – Schüler Baron sowie mit dem Prager Lauten- und Gitarrenspieler Logy (bzw. Grafen Losy von Losimthal, wie er anscheinend wirklich hieß), den Baron sehr lobte und welchem Weiss ein „Tombeau", also ein anläßlich seines Todes komponiertes (und von Julian Bream auf RCA eingespieltes) Denkmal setzte. Entgegen der unvorsichtigen Behauptung des ungenannten Hüllentexters, die vorliegende Platte stelle die erste Beschäftigung mit Baron seit dessen Tod vor mehr als 200 Jahren dar, sei nebenbei vermerkt, daß er m. W. bereits wenigstens einmal auf einer frühen Concerteum-LP des Lautenisten Podolski mit einem Konzert zu Wort kam. Auch Logy feiert hier kein Plattendebüt: 6 Stücke von ihm liegen auf einer Supraphon-Platte von Siegfried Behrend (50780) vor. Ob nun die moderne Gitarre das bestgeeignete Medium zur Wiedergabe dieser Kompositionen sei, darf man sich natürlich mit gutem Recht fragen. Von gelegentlichen Intonationsschwankungen abgesehen (die fast die Vermutung eines geringfügigen Gleichlauffehlers der Tonbandmaschine nahelegen), bringt der junge amerikanische Künstler sicherlich das nötige Rüstzeug zur Beherrschung der oft hohen technischen Ansprüche, die die Werke stellen. Im ganzen jedoch wirkt sein Spiel etwas unpersönlich und klanglich spröde, was allerdings auch dem Instrument oder den akustischen Eigenschaften des Aufnahmeraums zur Last gelegt werden kann, ohne daß es möglich wäre, sich darüber ein eindeutig klares Urteil zu bilden.
Vom Programm her mag die Thorofon-Platte auf den ersten Blick weniger anziehend wirken, und man ist zunächst geneigt, in ihr nicht viel mehr als eine bloße Visitenkarte zu sehen. „Ach, schon wieder ein neuer Gitarrist!" möchte man beinahe seufzen. Aber siehe da! kaum hat man sie doch aufgelegt, da muß man nun wirklich aufhorchen, gebannt von soviel Musikalität, von einem so kantablen Legatospiel und einer solchen Wärme des Ausdrucks. Und welche Feinheit in den dynamischen Schattierungen, welcher Farbenreichtum des Klangs, von der rein fingertechnischen Fertigkeit ganz zu schweigen! Wenn schon eine Visitenkarte also, dann ganz zweifellos eine sehr viel versprechende, die unwiderstehlich den Wunsch wachruft, bald mehr von dem ungemein begabten Dieter Kreidler zu hören. Mittlerweile erfreut die Platte nicht zuletzt durch die besondere Aufmerksamkeit, die sie dem bisher nur sehr sporadisch im Katalog vertretenen und von den maßgeblichen Nachschlagewerken völlig ignorierten Francisco Tarrega schenkt.
(Braun PS 500, Ortofon M 15, Onkyo TX-666, Leak Sandwich)

J. D.

Recital Marie-Françoise Bucquet

Vincent d'Indy: Symphonie sur un chant montagnard français op. 25 – César Franck: Variations symphoniques – Gabriel Fauré: Ballade op. 19

Marie-Françoise Bucquet, Klavier; Nationalorchester der Oper Monte Carlo, Dirigent Paul Capolongo

Philips-Import 6500 171 25,– DM

Interpretation	7
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	4

Die 1938 in Paris geborene, auf dem Philips-Label bislang als Interpretin neuer Musik bekannt gewordene Pianistin erweist sich auch in diesem Sammelprogramm aus der französischen Belle époque als eine gestandene Künstlerin. Während sie bei Franck und Fauré jeglichen Ton von pseudo-bedeutungstiefer Weinerlichkeit vermissen läßt, genau artikuliert und der Nostalgie dieser Musik so etwas wie interpretatorischen Charme verleiht, läßt sie sich bei d'Indy, besonders im Schlußsatz, nicht zu einem rein virtuosen Feuerwerk hinreißen. So könnte diese aus Frankreich importierte Platte empfohlen werden (zumal es von allen drei Werken keine voll befriedigende neuere Aufnahme gibt), wiese sie nicht zwei gravierende Mängel auf: die kümmerliche Begleitung des Orchesters (in dem sich lediglich die Holzbläser hören lassen können) und die erbärmliche Qualität der Pressung. Da auch der Klang unausgewogen ist, das Klavier zugunsten des Orchesters bevorzugt (als hätten die Techniker geahnt, was interpretatorisch auf sie zukommen würde), kann eine Empfehlung kaum ausgesprochen werden.
(Braun PS 500, Ortofon M 15 E Super, Technics SA 8000-X, Heco P 4000)

U. Sch.

Hornkonzerte

Georg Philipp Telemann (1681–1767): Konzert für Horn und Orchester in D-dur – Luigi Cherubini (1760–1842): Sonate für Horn und Streicher Nr. 2 in F-dur – Christoph Förster (1693–1745): Konzert für Horn und Streicher in Es-dur – Carl Maria von Weber (1786–1826): Concertino für Horn und Orchester in e-moll, op. 45 – Leopold Mozart (1719–1787): Konzert für Horn und Streicher in D-dur

Barry Tuckwell, Horn, Academy of St. Martin-in-the-Fields, Dirigent Neville Marriner

EMI-Electrola 1C 063-02 459 23,– DM

Interpretation	9
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	10

Nach Tuckwells Erfolg mit Mozarts Hornkonzerten (vgl. Heft 6/72) lag es nahe, mit Marriners Academy noch mehr Virtuoses aufzunehmen. Leider ist das Hornrepertoire nicht allzu groß; so ist nur der Name Förster neu im Katalog, aber das Hornkonzert des Mozart-Vaters ist es auch. Die anderen Stücke liegen schon vor: das Telemann-Konzert in einer gleichwertigen Darstellung mit Penzel (auf Pelca 40 003 PSR), die Cherubini-Sonate mit Tuckwell selbst (auf Tel DK 11 538/1–2), das Weber-Concertino schon mehrfach, so mit Baumann (auf MPS 2520 834–6), mit Barboteu (auf EMI-Er 1C 053-28 320) und mit Orval (auf Turn TVS 34 488 – vgl. Heft 12/73). Tuckwell enttäuscht nicht, wenn auch im Förster-Adagiosatz einzelne Unsauberkeiten stehen bleiben; dafür gelingen ihm das Weber-Concertino und das Mozart-Konzert (dies als Neuheit von der Faktur her wohl das interessanteste auf dieser Platte) exzeptionell. Das Ganze ist auch dank des prachtvollen Orchesterparts trotz einiger Vorechos eine Horndelikatesse, die sich empfehlen läßt.
(Thorens TD 125 II, Ortofon M 15 E Super, Fisher X-1000, Superex Electrostat PEP 77 C)

D. St.

Klaviermusik

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Klaviersonaten Nr. 21 C-dur op. 53, Nr. 23 f-moll op. 57

Vladimir Horowitz, Klavier

CBS 73 265 — 25,– DM

Interpretation	10
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Anscheinend begibt sich Horowitz daran, seine monauralen und frühen stereophonen Einspielungen (z. T. in seinem Heim gemacht!) jener Beethoven-Sonaten, die er einer öffentlichen Horowitz-Vorführung für würdig erachtet (und sei es nur im Medium Schallplatte) durch neueste zu ersetzen – wahrscheinlich handelt es sich um quadrophone Aufnahmen, wenn auch die vorliegende Platte zunächst nur als Stereoversion auf den Markt gekommen ist. Im Gegensatz zu seinen früheren RCA-Einspielungen sind denn auch die neuen, bei CBS herausgekommenen (zu den obigen Sonaten gehört noch die Mondscheinsonate), klangtechnisch auf sehr hohem Niveau. Natürlich stellt sich die Frage, was es soll, wenn ein pianistisches Schlachtroß wieder einmal einen Beethoven-Querschnitt anbietet, der nur aus Mondschein, Waldstein und Appassionata besteht. Beim Hören der Aufnahmen aber schwindet jede Skepsis schnell, einfach weil außerordentliche Kompositionen zum Ereignis werden, weil sie in der Horowitz-Interpretation jene geschichtliche Sprengkraft zurückgewinnen, die sie einst hatten. In dieser Hinsicht erscheint Horowitz heute als ein Statthalter von Tradition, von Kulturerbe, der eine schon verramschte Form von Klassik unangreifbar macht. Erstaunlich dabei, daß sich sein interpretatorischer Ansatz über einen Zeitraum von etwa zwanzig Jahren hin nicht geändert hat, daß lediglich ein paar dynamische und auch tempomäßige Überstürzungen reduziert, besser in den organisierten Ablauf integriert werden (daß immer noch einige Akzente unvermittelt wirken, besonders im Kopfsatz der Waldstein-Sonate, beweist nur, daß Horowitz nach wie vor von glättender Routine nichts hält). Im Ansatz ähneln diese Aufnahmen in erstaunlicher Weise dem der neuen Gilels-Interpretationen, allerdings mit einem fundamentalen Unterschied. Wie Gilels, so weigert sich auch Horowitz, in diesen Werken emotionale Sicherungen durchbrennen zu lassen, aber im Gegensatz zu der schon distanziert wirkenden Beherrschtheit seines jüngeren russischen Kollegen spielt Horowitz alles um jene Spur gewagter, die seinem Spiel den Anstrich eines Ritts über den Bodensee verleiht. Horowitz versteht es, durch Vermeidung aller Drücker die Kompositionen als klavier- und damit auch kompositionstechnische Wagnisse, ja Experimente ersten Rangs dem Hörer zu vermitteln. Seine pianistische Brillanz sondert sich vom gespielten Text nicht als ein Eigenwert ab (was man bei Gilels sagen kann), sondern gibt ihn als Herausforderung wieder, von der man nie überzeugt ist, ob sie auch realisiert werden kann. Was gegenüber dieser technisch höchst engagierten Spielwut in den Ecksätzen (die E-dur-Steigerung am Ende der Exposition der Waldstein-Sonate z. B.) wie ein Kontrast wirkt: die absolute Ruhe in den Mittelsätzen (sofern man bei dem Mittelteil von op. 53 von einem Satz sprechen kann), das erweist sich vom Ende her betrachtet als Voraussetzung einer Spannungsdramaturgie, die diese Werke in ihrer Bandbreite zwischen beherrschter Innerlichkeit und frei gewordener Technik einfängt. Das ist kein Klavierspiel mehr, sondern die konkrete Utopie von Klavierspiel.
(Braun PS 500, Ortofon M 15 E Super, Technics SA 8000-X, Heco P 4000)

U. Sch.

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Klaviersonaten op. 31 Nr. 1 G-dur, Nr. 2 d-moll, Nr. 3 Es-dur

Glenn Gould, Klavier

CBS 73 230 — 25,– DM

Interpretation	8
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Übertrieben ausgedrückt (was dem Stil des Pianisten nicht ganz unangemessen ist): Manche Interpretationen von Glenn Gould hören sich wie Denksportaufgaben an; man muß sich nämlich fragen, warum spielt er hier eigentlich anders, als es notiert steht, dort anders, als man das im allgemeinen zu hören gewohnt ist. Dabei bereitet die Auflösung der Fragen in der zweiten Kategorie meistens keine besondere Schwierigkeiten, in der ersten Kategorie, die sicher die gravierendere ist, kann es aber schon recht widerspenstige Nüsse geben, die sich nicht im ersten Ansatz öffnen lassen. So leuchtet zum Beispiel sofort ein, daß die nachdrückliche Verzögerung im Arpeggieren der Largo-Akkorde zu Beginn der d-moll-Sonate eine Annäherung an die andere Schreibweise der sinngleichen Akkordbrechungen am Anfang der Durchführung desselben Satzes bewirken soll; oder daß der gebremste Start im Eröffnungssatz der Es-dur-Sonate trotz vorgeschriebenem Allegro nicht nur ein vorverlegtes Ritardando ist, sondern besagt, daß für Gould mit einigem formalen Recht der Satz eben eigentlich erst mit dem 16., noch genauer: mit dem 18. Takt beginnt. Andererseits bleibt allerdings nicht ganz erfindlich, nach welchem Prinzip Gould die gebundenen Auftaktachtel im Final-Rondo der G-dur-Sonate einmal non legato, das nächste Mal legato spielt; oder weshalb er im Menuett-Trio der Es-dur-Sonate quasi überhöhend, damit aber den Sinn verderbend, Ritardandi und Accelerandi einlegt; oder im Scherzo derselben Sonate entgegen dem vorgezeichneten „a tempo" verlangsamt; und überhaupt, warum er Wiederholungen fast generell, auch wo sie die Formproportionen stützen und eigentlich begründen, wegläßt.
Selbst dann, wenn sich die „Denksportaufgabe" aufdröseln und der Anlaß zur Eigenwilligkeit relativ klar erkennen läßt, bleibt freilich immer noch zweifelhaft, ob man einer solchen Verselbständigung der Interpretenmeinung gegen das, was Beethoven aufgeschrieben hat, in allen Fällen zustimmt. Es gibt da manches, was die Ablagerung von Gedankenlosigkeit und Mißbrauch schnell von den Werken wegwischt und ihnen eine neue Unmittelbarkeit verleiht, auf die man bei anderen, auch renommierten Spielern vergeblich wartet. Es gibt allerdings auch Neuentdeckungshilfen, die das Maß des musikalisch Motivierbaren und durch den Notentext Gedeckten sehr weit ausdehnen und gelegentlich den Umschlagspunkt überschreiten. Schließlich ist einiges überhaupt nur noch vertretbar, wenn man sich zuvor durch soundsoviel mäßige Wiedergaben einen gewaltigen Horror vor aller Beethoven-Klavierspielerei „angehört" hat. Das ist dann weniger Beethoven als aktiv betätigte Musik- und Gesellschaftskritik. Aber wenn man, wie Gould, die Sonaten keinesfalls unter dem Blickpunkt oder den historischen Prämissen der Jahre 1801/02 spielt, sondern so, wie und was sie heute sind, dann ist die Einbeziehung solcher kritischen Aspekte, die jenseits der Werke nur liegen, weil andere mit ihrem Auslegungsfleiß die Kommunikationsprobleme eben dorthin verschoben haben, nicht ganz abwegig.
Es muß kaum eigens hervorgehoben werden, daß Glenn Gould alles, was er sich interpretatorisch vorgenommen hat, pianistisch mühelos, oft sogar verführerisch glanzvoll bewältigt. Einzig Triller, zum Beispiel die ausgedehnten im Adagio grazioso der G-dur-Sonate, haben zuweilen etwas Unreglementiertes, klanglich Schwankendes, was dann, gerade in diesem Adagio, zu der nachdrücklichen Präzision (der knappen Begleitachtel) im übrigen kontrastiert. Die Aufnahmen stammen aus dem Frühjahr 1967, erreichen uns also, wie manche Gould-Einspielung, die jetzt nachgeliefert wird, mit erstaunlicher Verspätung. Sollte das Vertrauen in die Konkurrenzkraft des Nichtpathetischen, Nichtmystischen, in die Abwesenheit der üblichen Titanengeste, bisher so gering gewesen sein, daß CBS sich scheute, diese Beethoven-Platte quasi als ein Alternativ-Muß in deutsche Diskothekschränke einzuschleusen?
(Thorens TD 124, Shure V 15 II, Leak Varislope/Sandwich)

U. D.

Franz Schubert (1797–1828)

Wanderer-Fantasie C-dur D. 760; Impromptus D. 899

Peter Rösel, Klavier

Eurodisc 85 511 KK — 22,– DM

Interpretation	6
Repertoirewert	1
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	7

Mit dieser Platte stellt sich der 1945 in Dresden geborene DDR-Pianist als ein technisch wie musikalisch wohlerzogener Künstler vor. Was seine Interpretation auszeichnet, entspricht dem, was man in angelsächsischen Ländern als „easy going" zu bezeichnen pflegt, wobei das störungslose Ablaufen sich auf die rein manuelle wie auch auf die geistige Komponente des Klavierspiels bezieht. Davon profitiert die Wanderer-Fantasie mehr als die Impromptus, mit denen Rösel nichts ganz Rechtes anzufangen weiß. Weit entfernt von der architektonischen Härtung im Spiel eines Gulda oder Brendel, versucht Rösel, durch eine Neigung zur Verbreiterung von Phrasenenden der Musik Profil oder Gefühlstiefe zu verleihen. In der Fantasie ist von dieser Marotte nichts zu bemerken, aber trotzdem gelingt es Rösel nicht ganz, die Spannweite der Musik einzufangen – für einen jüngeren Pianisten ist es halt hartes Brot, mit einem Svjatoslav Richter verglichen zu werden.
Der Klavierklang ist in seinem vollen Frequenzspektrum eingefangen, durch eine leichte Überhalligkeit aber körperarm (was die interpretatorische Konturenarmut überbetont). Das Rezensionsexemplar war leicht exzentrisch gepreßt, so daß der Klavierklang durchgehend tremolierte.
(Braun PS 500, Ortofon M 15 E Super, Technics SA 8000-X, Heco P 4000)

U. Sch.

Franz Schubert (1797–1828)

a)
Klaviersonate G-dur D. 894 (Fantasie)
Vladimir Ashkenazy, Klavier
Decca SAD 22 146 22,– DM

b)
Klaviersonaten D-dur D. 850; A-dur D. 959; B-dur D. 960
Artur Schnabel, Klavier
EMI Electrola 147-01 557/8 22,– DM

	a)	b)
Interpretation	9	9
Repertoirewert	10	10
Aufnahme-, Klangqualität	10	hist.
Oberfläche	9	9

In seinem Einführungstext zu der Electrola-Kassette formuliert Sigurd Schimpf, daß Schnabels Schubert-Interpretationen nicht der historischen Relativierung bedürfen, „um in ihrer ganzen Bedeutung erkannt zu werden. Ihre musikalische Größe ist absolut". Daß diese Erkenntnis auch den für das Repertoire der Kölner EMI-Tochter Verantwortlichen zu Bewußtsein oder zumindest zu Ohren gekommen ist, muß mit Genugtuung vermerkt werden (im Schallplatten-Jahrbuch I hatte ich zu solcher Genugtuung noch keinen Anlaß); nachdem die Impromptus schon früher, die von Schnabel eingespielten Sonaten jetzt auf den Markt gekommen sind, warten wir nur noch auf das Forellenquintett (mit dem Pro Arte Quartett) und die vierhändigen Kompositionen (mit Schnabels Sohn Karl Ulrich). Was die hier vorgelegten, zwischen 1937 und 1939 eingespielten Sonaten anbelangt, so ist ihre interpretatorische Größe zunächst in einer geschichtlichen Kategorie festzuhalten: Schnabel war der erste Pianist, der Schuberts Klavierwerke nach einer langen Zeit der Korrumpierung auf ihre Höhe zurückgebracht hatte. In dieser Beziehung hat Sigurd Schimpf Recht mit seiner Formulierung von absoluter Größe: denn Schnabel kann auch vor den heutigen (wenigen) kompetenten Schubert-Spielern bestehen. Zwar haben Pianisten wie Svjatoslav Richter oder Vladimir Ashkenazy (erstaunlicherweise beide Russen!) für die horizontale Streckung dieser Musik, für ihren epsierenden Grundzug, mehr Gespür als Schnabel, vor allem haben sie Aufnahmetechniker gefunden, die ihnen das Spielen aller Wiederholungen erlauben – aber Schnabel hat ihnen den Weg gewiesen, der der seine war. Was beispielsweise im Mittelteil des Andantino der A-dur-Sonate passiert, was dieser Auf- und Ausbruch aus harmonischer Wohlanständigkeit auf die Reprise für eine Wirkung hat: das hat bis heute keiner Artur Schnabel in puncto existentieller Betroffenheit nachgemacht. Was ihm heute, zumal von den erwähnten Russen, nachgemacht wird, das ist die Scheu vor Taktstrichen oder, anders ausgedrückt: Schnabels Beispiel, bei Schubert das Fluktuieren des Rhythmus nicht mit dem Taktmetrum zu verwechseln, ist inzwischen anerkannt. Das zeigt sich beispielsweise an Ashkenazys Einspielung der sogenannten Fantasie, die er nicht nur mit allen Wiederholungen spielt (völlig zu Recht, auch wenn die Platte auf diese Weise keinen „Füller" enthält), nicht nur unter voller Berücksichtigung der Tempovorschrift für den Kopfsatz, sondern – besonders in diesem – auch mit jener vegetativen Rhythmisierung, die ein Kennzeichen dieser Musik ist. Dadurch erhält die figurative Entwicklung des Seitenthemas genau jenen Charakter, den Walter Riezler mit dem Bild beschrieben hat, als gerate „die Oberfläche in leisem Wellengekräusel in Bewegung". In dieser Hinsicht ist Ashkenazy auch Alfred Brendel gegenüber der Musik näher (wie er im Andante dem Text näher bleibt, weil er die Triller spielt, die Brendel unterschlägt). Der einzige Vorbehalt dieser Aufnahme gegenüber betrifft das Trio des Menuetts, das nicht nur a tempo gespielt wird, sondern in dem auch der von Brendel so herrlich eingefangene elegische Hauch des Wechsels zwischen großer und kleiner Terz unterspielt wird. Was dennoch die Ashkenazy-Einspielung den Vorzug verdienen läßt, ist ihre hervorragende Klangqualität: hört man Ashkenazy nach Brendel, dann meint man, es öffne sich ein großes Tor (empfehlenswert allerdings ist eine Reduzierung des Basses, was sich leicht bewerkstelligen läßt). Erstaunlich gut sind auch die Umschnitte der Schnabel-Aufnahmen gelungen, so daß beide Platten als Marksteine der Schubert-Interpretation dringend empfohlen seien.
(Braun PS 500, Ortofon M 15 E Super, Technics SA 8000-X, Heco P 4000)

U. Sch.

Robert Schumann (1810–1856)

Album für die Jugend, Teil II
Klaus Hellwig, Klavier
Impromptu SM 193 130 10,– DM

Interpretation	4
Repertoirewert	0
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	10

Mit diesen gut zwei Dutzend Klavierminiaturen (Klaus Hellwig hat bei derselben Firma auch die ersten 18 eingespielt) lassen sich kaum interpretatorische Taten vollbringen. Das scheint auch die Ansicht des Pianisten zu sein, der bei jeder Gelegenheit versucht, durch Temporückungen – besonders, wenn „im Tempo" vorgeschrieben wird – der Musik Tiefe zu verleihen. Gewiß hat Schumann hier den Versuch unternommen, aus einem Minimum an Aufwand ein Maximum an kindlicher Fantasie zugänglicher Expressivität oder besser: Charakterisierung abzuleiten. Aber dieser Versuch schließt notwendigerweise die Selbstbescheidung des Spielers ein. Daß Klaus Hellwig davon wenig hält, scheint mir einen einleuchtenden Grund zu haben: sein mangelndes Legato. Wenn Schumann etwa in Nr. 22 vorschreibt, „sehr gebunden zu spielen", dann nimmt Hellwigs mangelhaftes Gespür für die Gliederung von Perioden und für die Bindung der einzelnen Töne ein Ausmaß an, das seinen Hang zur Überpointierung erklären mag. So etwas der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, halte ich für überflüssig. (Anzumerken von Seiten des Rezensenten bleibt nur, daß er diesen jungen deutschen Pianisten aus dem Konzertsaal in besserer Erinnerung hat.) – Leicht farbloser Klavierklang, erstklassige Pressung – ein deutlicher Höhenschlag machte sich akustisch beim Rezensionsexemplar nicht bemerkbar.
(Braun PS 500, Ortofon M 15 E Super, Technics SA 8000-X, Heco P 4000)

U. Sch.

Robert Schumann (1810–1856)

Carnaval op. 9; Kinderszenen op. 15; Papillons op. 2; Davidsbündlertänze op. 6; Kreisleriana op. 16
Alfred Cortot, Klavier
EMI Electrola 147-01 544/45 22,– DM

Interpretation	historisch
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	historisch
Oberfläche	9

In seinem Einführungstext zu dieser Edition hat Jürgen Dohm nicht nur die Bedeutung des Musikers Alfred Cortot gewürdigt, sondern auch eine Beecham-Anekdote reportiert, die weitere Verbreitung verdient. Nach einem Konzert, in dem er Cortot im Schumann-Konzert begleitete, das kurzfristig an die Stelle von Beethovens G-dur-Konzert gesetzt worden war, berichtete Sir Thomas über Cortots Spiel: „Tatsächlich hat er mit dem Beethoven angefangen, und so habe ich halt Beethoven dirigiert. In der Fortsetzung wechselte er richtig doch noch zu Schumann, also habe ich Schumann dirigiert. Dann spielte er mehrere andere Konzerte, und ich dirigierte so lange, wie ich wußte, was es war. Als er aber schließlich ein Konzert anfing, das ich überhaupt nicht kannte, mußte ich aufgeben". Diese Anekdote wurde ich (unabhängig davon, daß Sir Thomas für seine über jede Realität weit hinausschießende Erfindungsgabe in solchen Erzählungen bekannt war) beim Wiederanhören dieser Aufnahmen (sie entstanden zwischen 1928 und 1947) nicht los, weil sie in nicht zu überbietender Weise Cortots Freizügigkeit im Umgang mit Musik charakterisieren. Ich habe im Konzert selbst nur den späten Cortot erlebt, kenne also seine wahren Fähigkeiten als Pianist nur von Platten – seine Schumann-Interpretationen aber habe ich nie akzeptieren können. Einmal unabhängig von interpretatorischen Fragen schockiert die Unbedenklichkeit, mit der Cortot die jeweilige Textur – am grausamsten im Carnaval – malträtierte. So etwas zu goutieren, ist nur sinnvoll für Cortot-Fans, die ihr Urteil nicht von solchen Platten ableiten wollen. Alle anderen dürften entsetzt sein über diese Art des Klavierspiels. Aber vielleicht hat die Nostalgiewelle manchem das puritanische Herz erweitert – für den lohnt sich der Kauf abseits billigen Spaßes wegen des Muts, mit dem Cortot den Schumannschen Aufschwung wörtlich nahm und sich über die Begrenztheit seiner conditio pianistica mit bewundernswertem Applomb hinwegsetzte.
Die Überspielungen sind optimal gelungen.
(Braun PS 500, Ortofon M 15 E Super, Technics SA 8000-X, Heco P 4000)

U. Sch.

Frédéric Chopin (1810–1849)

Berühmte Klavierwerke II: Walzer Des-dur op. 64/1; Walzer e-moll op. posth.; Nocturne H-dur op. 32/1; Mazurka cis-moll op. 50/3; Mazurka a-moll op. 17/4; Mazurka f-moll op. 63/2; Mazurka cis-moll op. 63/3; Etüde f-moll op. 25/2; Berceuse Des-dur op. 57; Sonate b-moll op. 35
Robert-Alexander Bohnke, Klavier
Sastruphon SM 007 052 5,50 DM

Interpretation	7
Repertoirewert	1
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	5

Der Beginn der Platte ist kaum geeignet, Erwartungen zu wecken. Bohnke, Leiter einer Klavierklasse der Freiburger Musikhochschule, spielt die beiden Walzer allzu hurtig-virtuos herunter, ohne Charme, fast maschinenhaft-perfekt. Das gleiche ereignet sich übrigens am Plattenende, wo das Presto-Finale der Sonate etüdenhaft an der Oberfläche hängenbleibt. Der chaotische Ausdrucksgestus dieses rätselhaften Satzes kommt in Bohnkes „anständiger" Wiedergabe nicht heraus. Dazwischen aber liegt hochachtbares Chopin-Spiel. Die Mazurken haben bei aller erfreulichen rhythmischen Strenge, auf die Bohnke offenbar hält, Klangpoesie. Auffallend sind eine sorgfältige Phrasierung und eine unverzärtelt-kantable Führung der Melodiestimme. Polyphone oder scheinpolyphone Bildungen, wie sie etwa in der Mazurka op. 50/3 erscheinen, werden klar konturiert ausgespielt. Der Kopfsatz der Sonate ist klar gegliedert, die Gegensätzlichkeit der beiden Themenkomplexe wird formal bewältigt. Ein wenig zu simpel wirkt bei Bohnke das Trio des Trauermarsches, das zugegebenermaßen gerade wegen seiner gefährlichen melodischen Eingängigkeit besondere Interpretationsprobleme aufwirft. Aber alles in allem handelt es sich hier um möglicherweise etwas zu geradliniges, aber technisch souveränes und ob seiner posenlosen Ehrlichkeit sympathisches Chopin-Spiel.
Die Klangtechnik der Platte ist gut, weniger die Pressung. Die dynamisch weniger ausladende A-Seite gibt kaum zu Beanstandungen Anlaß, aber in der Sonate geht es nicht ohne Verzerrungen ab.
(Philips 209 S Electronic mit Ortofon M 15 E Super, Marantz 2270, Philips RH 532 Electronic MFB)

A. B.

Franz Liszt (1811–1886)

Etüde Nr. 3 gis-moll; Etüde Nr. 8 a-moll; Rapsodie espagnole; „Wilde Jagd", Etüde Nr. 8 c-moll; „Harmonies du soir", Etüde Nr. 11 Des-dur; Der Tanz in der Dorfschenke (Mephisto-Walzer Nr. 1); Polonaise Nr. 2 E-dur; Ouvertüre zu Tannhäuser; Sonate h-moll
Josef Bulva, Klavier
Telefunken TK 11 557/1-2 29,– DM

Interpretation	7
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	10

Josef Bulva, 31 Jahre alt, 1972 aus der CSSR in die Bundesrepublik geflohen, gewinnt mit diesem Liszt-Doppelalbum seinen von Joachim Kaiser kommentatorisch gesegneten Schallplattenstart im Westen, nachdem er bereits in den frühen sechziger Jahren „drüben" Liszt eingespielt hat. Der in Brünn Geborene holte sich sein pianistisches Rüstzeug an der Preßburger Hochschule sowie autodidaktisch. Bulva spielt zweifellos einen höchst persönlichen, von jedem Klischee freien Liszt. Er sucht, unter weitgehender Ausschaltung des Pedals, Liszts Klaviersatz quasi zu skelettieren, auf das nackte Notenbild zu verpflichten. So wie er beispielsweise die Campanella-Etüde spielt, könnte das Stück von Scarlatti sein. Auf diese Weise wird stellenweise – aber auch nur stellenweise – eine überraschende lineare Stimmigkeit hörbar; man sieht die harmonischen Prozesse sich in ihren Angeln drehen, und die pianistischen Probleme liegen blank auf dem Teller. Kaiser spricht in seinem „Empfehlungs"-Kommentar denn auch von einem „Nackttanz hinter Glas".
So etwas kann sich nur jemand leisten, der seinen Liszt spieltechnisch souverän beherrscht, der die Bewältigung des Pianistischen zum allseitig einsehbaren Schauobjekt zu machen sich anmaßt. Und Bulva kann sich das leisten. Sein Spiel verliert auch an den heikelsten Stellen nichts an Prägnanz und Genauigkeit, an Unerbittlichkeit des Rhythmischen, an gläserner Klarheit. Nur bleibt bei alldem die Frage offen, ob das, was Bulvat bietet, der ganze Liszt ist, ob Liszts klavieristisches Kontinuum sich auf seine zeichnerischen Umrisse reduzieren läßt, ohne daß Entscheidendes fehlt, ob der „transzendentale" Anspruch des Pianistischen, wie er beispielsweise in Horowitz' berühmter Einspielung der h-moll-Sonate Ereignis wird, als bloßes Akzidens von der Musik gelöst werden kann, ohne daß die Musik selbst dadurch ihre Substanz einbüßt.

Dieses Problem drängt sich am wenigsten in den beiden Etüden nach Paganini auf. Ihre kühle Variationenbrillanz verträgt das Spieldosenhafte, mechanistisch Funktionierende von Bulvas Spiel recht gut. Man hat sein Vergnügen an den gleißenden Triller- und Passagenketten, an den haarscharf kalkulierten Läufen, an der unerbittlichen Starre rhythmischer Begleitfiguren. Auch die klangliche Vordergründigkeit dieses Klavierspiels hat hier ihre Legitimität. Das gilt auch noch für weite Strecken der Rapsodie espagnole, deren Chaconne-Künste ohnehin auf das Cembalo zurückweisen. Und der Anfang des ersten Mephisto-Walzers hat, so „nackt" gespielt, in seinen fahlen Quinten etwas von einem knarrenden Totentanz.

Problematisch wird es jedoch bereits im Falle der beiden Stücke aus den „Etudes d'exécution transcendante", vor allem bei „Harmonies du soir". Die Klanglichkeit dieses Stückes nimmt bereits den Impressionismus vorweg, das Sfumato ist hier kompositorischer Bestandteil der Musik, keineswegs bloßes „Mogeln" mit dem Pedal. Natürlich verzichtet Bulva denn auch nicht auf den Einsatz des Pedals, weil anders sich das Stück überhaupt nicht spielen ließe. Aber es zeigt sich dann, daß er an klanglicher Differenziertheit, an Reichtum der Valeurs einem Ashkenazy, dem eine hervorragende Einspielung dieser Etüde (gleichfalls bei der Teldec) gelang, eindeutig unterlegen ist. Bulvas Spiel bleibt auch hier direkter, farblich ungebrochener, damit aber auch poesieärmer.

Am stärksten werden die Grenzen des „Nackttanzes hinter Glas" an der Transkription der Tannhäuser-Ouvertüre spürbar. Eine Wiedergabe dieser Paraphrase hat heute doch nur noch dann Sinn, wenn sie den von Liszt intendierten orchestralen Farbwirkungen nachspürt, das „dämonische" Element, das den Klang eines Orchesters zu suggerieren wußte, zu entbinden trachtet, soweit uns das heute überhaupt noch möglich ist. Dazu hätte es eines Horowitz bedurft. In dieser hart-gläsernen Klavieristik Bulvas wirkt das Stück allenfalls komisch, das Rauschhafte der Venusberg-Musik verdünnt sich zu hübschem Geklingel, zumal Bulva um der Deutlichkeit willen (oder sollen hier doch technische Grenzen im Spiel sein?) die Tempi bremst, den Überschwang des Venus-Hymnus zu wohltemperierter Klavieräquilibristik ummünzt.
Und so fehlt bei aller Prägnanz des Details, bei allem Bestreben, die zahlreichen thematischen Querverbindungen deutlich zu machen, am Ende auch der Darstellung der h-moll-Sonate die innere Größe, die architektonische Zielstrebigkeit. Natürlich wäre es ungerecht, Bulva hier an Horowitz zu messen, den der Mähre als sein großes Vorbild proklamiert. Aber es bleibt doch die Frage, ob die kühle Geradlinigkeit, mit der Bulva etwa das lyrische Seitenthema ausspielt, die fünf gleichbleibenden ersten Töne ohne die geringste dynamische und agogische Modifizierung rein „sachlich" abspulend, der inneren Beredtheit dieser romantischen Melodik gerecht wird, ob das betonte Aussparen eigenen emotionalen Engagements, die Angst vor dem „Donnern" die Extravertiertheit dieser Musik zu treffen vermag. „Um Tod und Leben" (um noch einmal den Bulva-Propagator Kaiser zu zitieren) wie bei Horowitz geht es in der berühmten Oktavenstelle vor Schluß jedenfalls nicht.
Bulva ist zweifellos eine bedeutende pianistische Potenz, daran gibt es keinen Zweifel. Aber angesichts der Eingleisigkeit seines Liszt-Spiels wäre es besser für ihn gewesen, man hätte sich zunächst auf eine Einzelplatte beschränkt, macht doch die Breite dieser Präsentation diese Eingleisigkeit geradezu aufdringlich spürbar.
(Philips 209 S Electronic mit 412 VE, Marantz 2270, Philips RH 532 Electronic MFB)

A. B.

Gilels live

Beethoven: „Mondschein"-Sonate, c-moll-Variationen – Ravel: Pavane pour une Infante défunte; Jeux d'eau – Chopin: Etüden As-dur op. posth. Nr. 2 und f-moll op. 25, 2 – Siloti: Präludium h-moll (nach J. S. Bach BWV 855)

EMI-Electrola 1 C 063-95 014 — 23,– DM

Interpretation	8–10
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Die Platte verwendet Mitschnitte eines Konzertes, das Emil Gilels am 2. Februar 1969 in der New Yorker Carnegie Hall gab. Zu einem guten Teil handelt es sich um typische „Zugaben": bei den beiden Chopin-Etüden, bei dem Siloti-Präludium nach Bach, das in dieser Version alle Meriten eines spätromantisch-elegischen Préludes der Chopin-Nachfolge hat. Besonders eindrucksvoll sind auch die beiden Ravel-Stücke, die Gilels, ohne ihre Aura außer acht zu lassen, ungemein klar und „strukturbewußt" spielt. Beethovens cis-moll-Sonate in einer spannungsvollen Live-Wiedergabe ist vielleicht um so interessanter, als sie später den Vergleich zuläßt mit der (von der DG im Rahmen einer Gesamtaufnahme der Beethoven-Sonaten vorgelegten) Gilelsschen Studioaufnahme. Die Konzertinterpretation läßt hier bereits deutlich die jüngste Entwicklung des sowjetischen Pianisten hervortreten: ruhige, ausgewogene und zugleich sehr akkurate Linienführung im Kopfsatz, noch leise „romantisierende" Anklänge im Scherzo, Betonung des motorischen Ablaufs im Finalpresto. Den c-moll-Variationen fehlt der „programmatische" Impuls einer dramatischen Tondichtung: der konstruktivistische Zug dieser Großarchitektur aus relativ kleinen Baubestandteilen wird in dieser Wiedergabe stärker erfahrbar. Gute Aufnahmetechnik: der Klavierklang ist zugleich präsent und genügend transparent. Daß Gilels „live" sich relativ oft verspielt, daß er nicht zu jenen Pianisten gehört, die nichts riskieren, ist um so mehr in Kauf zu nehmen, als Intensität und Spannung dadurch gesteigert werden, mithin Qualitäten, die in die Waagschale fallen, wenn man nicht bloß aufs „Komponierte" abhebt, sondern interpretatorische Darstellung als davon untrennbaren Kommunikationsvorgang bei der ästhetischen Rezeption einbezieht.
(MEL Pic-35, Dual 1019, Sphis LB 160 S)

H. K. J.

Recital Boris Krajný

Debussy: Images, Band I – Ravel: Gaspard de la nuit – Ivan Rezáč: Der Sonntag des Sisyphos

Boris Krajný, Klavier

Panton 11 02 227 H
(Über Disco-Center Kassel) — 22,– DM

Interpretation	6
Repertoirewert	2
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	0

Ob die tschechische Firma Panton hierzulande die Geltung wird erringen können, die Supraphon seit langem hat, erscheint mir sehr zweifelhaft. Die vorliegende Platte jedenfalls ist in einem so katastrophalen Oberflächenzustand, daß ich mich meinem Abtastsystem zuliebe weigerte, die erste Seite länger als eine Minute zu hören (es handelt sich um Ravels Gaspard, den der Pianist vergröbernd beginnt). Nicht nur permanentes Oberflächenrauschen und Rumpelgeräusche stören beim Abhören, sondern auch grobe Beschädigungen; zudem sieht die Platte aus, als komme sie direkt vom kriminologischen Bundesamt, als sei sie zur Speicherung von Fingerabdrücken irgendwie Verdächtiger benutzt worden. – Die zweite Seite ist nicht gut, aber besser – also habe ich sie abgehört. Der 1945 geborene, seit 1971 am Prager Konservatorium lehrende Boris Krajný ist offenbar ein technisch solider Pianist, dem aber rhythmische Stabilität fehlt. So wird Debussys erster Images-Band, obwohl von den Klangtechnikern mit herrlicher Obertonfülle eingefangen, zur Abfolge schön klingender Episoden (an Benedetti Michelangeli darf man nicht denken). Dem Stück des 1924 geborenen Ivan Rezáč konnte ich wenig Gefallen abgewinnen. Aus einer einfachen Tonfolge wird das klangliche Geschehen entwickelt, aber was zuerst wie ein tonale Zusammenhänge auflösender Abspaltungsprozeß wirkt, entpuppt sich bald als Vorbereitung zu einer auftrumpfenden Klangmassivität.
(Braun PS 500, Ortofon M 15 E Super, Tandberg TR 1000, Heco P 4000)

U. Sch.

Kammermusik

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Sonaten für Violoncello (Viola da gamba) und Cembalo Nr. 1 bis 3 (G-dur, D-dur, g-moll) BWV 1027–29

Pierre Fournier, Violoncello, Zuzana Ruzickova, Cembalo

EMI Electrola 1 C 065–28 343 — 25,– DM

Interpretation	5
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	8

Es ehrt Pierre Fournier sicherlich, daß er bei „seinem Leisten" – sprich: seinem Instrument, dem Cello – bleibt; und es ist des weiteren verständlich, daß er, auch ohne Gambist zu sein, die drei Bach-Sonaten spielen möchte, weil ihr musikalisches Gewicht und die Begrenztheit des Cellorepertoires im übrigen dafür allein schon ausreichende Argumente wären. Hinzu kommt bei ihm aber noch, daß er zu den kundigsten Interpreten der Bach'schen Solosuiten für Violoncello gehört und sich diese Ergänzung durch die Sonaten mit Cembalo geradezu anbietet, wenn auch zu vermuten ist, daß dadurch eben das Mißverständnis miteingeschleust wird, Bachs Besetzungsvorschrift Viola da gamba wäre so ohne weiteres gegen Violoncello zu vertauschen. Dies ist jedoch keineswegs der Fall. Vor allem die fast durchgehend dreistimmige Anlage der Sonaten – mit Ober- und Unterstimme im „Clavier"

und dem Streichinstrument dazwischen – macht die Ausgewogenheit und Gleichgewichtigkeit zur unerläßlichen Pflicht.
Nun wäre es allerdings töricht, den alten Prinzipienstreit wieder aufzunehmen. Mehr als auf die Instrumente kommt es ja im allgemeinen auf die Spieler an und auf die Art, wie sie mit den Instrumenten umgehen. In diesem Fall heißt das: Fournier verzichtet nicht auf cellistische Tongebung, manchmal sehr überlegt phrasiert, manchmal aber auch mit minimalen Drückern, Portamenti und ähnlichen kleinen Ausdruckszutaten, die gerade im Zusammenspiel mit dem Cembalo, auch wenn die tschechische Cembalistin Zuzana Ruzickova eher zu üppig registrierter „rauschender", keinesfalls asketisch-steriler Klanglichkeit neigt, besonders auffallen und den Eindruck einer gewissen Zweigleisigkeit hervorrufen. Soll also die kompositorische Konzeption den Ausschlag geben – und dies wäre ja wohl vorauszusetzen, müßte entweder das zu kombinierende Tasteninstrument zu Fourniers Interpretationsart auf dem Cello ein Klavier sein oder er müßte seine Spielweise auf einen helleren, enger geführten Gambenton zurücknehmen. Anders scheint eine einigermaßen befriedigende, dem dreistimmigen Satz angemessene Balance zwischen den Instrumenten nicht herzustellen zu sein. Der Versuch, durch betonte Räumlichkeit der Aufnahme, das Mißverhältnis ihrer Grunddisposition zu bessern, führt – wie man hören kann – auch zu nichts als einer Verschleierung (mit verlängertem Nachhall). Und sie bedeutet eine noch weitere Entfernung von Bach, vom Typus seiner Musik – letztlich nur ein neues Glied in der Kette von Fehleinschätzungen oder Mißverständnissen, die diese Aufnahme mit zwei guten Musikern fast schon bis zur Unerkennbarkeit der von ihnen dargebotenen Werke belastet.
(Thorens TD 124, Shure V 15 II, Leak Varislope/ Sandwich)

U. D.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Streichquartett in D-dur KV 575; Oboenquartett in F-dur KV 370

Berner Streichquartett (Alexander van Wijnkoop und Eva Zurbrügg, Violine; Heinrich Forster, Viola; Walter Grimmer, Violoncello); Ingo Goritzki, Oboe

Da Camera Impromptu SM 192 408 — 10,– DM

Interpretation	6/7
Repertoirewert	5/7
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	10

Das Berner Streichquartett begegnet hier zum ersten Mal, kann aber zumindest mit Mozarts erstem Preußischen Quartett keinen allzu überzeugenden Eindruck hinterlassen: Es wird zwar schön gespielt, aber das Werk wird nicht durchgehend von Spannung getragen, wie sie viele hochkarätige Konkurrenzaufnahmen – von der alten Monoeinspielung mit den Budapestern bis zur Stereoversion der Amadeus-Leute – wie selbstverständlich dokumentieren. Das führt zu einigen Auffälligkeiten: schleppendes Tempo im Kopfsatz; nicht immer Auf-einander-Hinhören und Eingehen im Andante; etwas aufgesetzte Fröhlichkeit im Menuett; es fehlen im Schlußallegretto – diesem gelungenen Kehraus – echte Brillanz, Heiterkeit, federnde Leichtigkeit im homogenen Ensemblespiel. So bleibt ein ordentliches, aber nicht mitreißendes Spiel in ordentlicher Aufnahmetechnik, mehr nicht. – Im Quartett dominiert naturgemäß Goritzkis Oboe, der den Streicherpart damit etwas zurückdrängt und die Aufmerksamkeit auf sich zieht – doch bläst er selbst einen sehr schönen, weichen und lieblichen Ton, der aber durchweg recht klein und dynamisch fast völlig gleichförmig bleibt, nirgends einen Höhepunkt oder auch nur eine besondere Betonung erhält und damit die interpretatorischen Möglichkeiten des Werks vernachlässigt.
Aufnahme und Fertigung sind ordentlich; die B-Seite enthält mit nicht ganz fünfzehn Minuten auch für zehn Mark zu wenig Musik.
(Thorens TD 125 II, Ortofon M 15 E Super, Fisher X-1000, Summit HS 60)

D. St.

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Sämtliche Sonaten für Violoncello und Klavier: op. 5 Nr. 1 F-dur, Nr. 2 g-moll; op. 69 A-dur; op. 102 Nr. 1 C-dur, Nr. 2 D-dur; Sieben Variationen Es-dur WoO 46 über „Bei Männern, welche Liebe fühlen" aus Mozarts „Zauberflöte"; Menuett Nr. 2 G-dur aus 6 Menuetten für Orchester WoO 10, für Violoncello und Klavier bearbeitet

Pablo Casals, Violoncello; Mieczyslaw Horszowski (op. 5, op. 102), Otto Schulhof (op. 69, Menuett), Alfred Cortot (Es-dur-Variationen), Klavier

EMI Electrola/Dacapo 1 C 147-01 538/39 Mono — 22,– DM

Interpretation	10
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	historisch
Oberfläche	9

Daß es gelingen konnte, im Zuge der Wiederbelebung historischer Schätze alle Beethoven-Cellosonaten gespielt von Pablo Casals herauszubringen, ist ein so einhelliger Gewinn, daß man einerseits nur fragen kann, warum das nicht schon längst geschehen ist, und andererseits gerne bereit ist, über die interpretatorische Ungleichgewichtigkeit zwischen Casals und seinem bevorzugten Begleiter Mieczyslaw Horszowski, der den musikalischen Anforderungen der beiden Sonaten op. 102 einfach nicht so, wie es hier erforderlich wäre, nachkommen kann, hinwegzuhören, sich vielmehr ganz auf den Cellisten zu konzentrieren. Der Ton von Casals, der Rauhheit und Zärtlichkeit, Pathos und Witz so dicht benachbart ständig abrufbereit hält, ist allein schon aller Hörintensität wert. Und der Ton macht in diesem Fall eben noch längst nicht die Musik, sondern Takt für Takt sind interpretatorische Feinheiten seines richtigen Einsatzes, seiner artikulativen Modulation, seiner dynamischen Zuspitzung zu beobachten. Es wird an diesen Wiedergaben klar, wieso Casals ein „König des Konzertsaals" war, dessen Verzicht auf öffentliches Auftreten politisch etwas zu bewirken vermochte – man kann sich von dieser monarchischen Position heute eben nur noch schwer ein Bild machen.
Die Aufnahmen wurden so gut hergerichtet, daß selbst die Variationen (mit Cortot) vom Juni 1927, demselben Monat, als die berühmte Schubert-Trio-Einspielung entstand, noch trotz Alter Schmelz und Eleganz ausstrahlen; und Klarheit und Plastik besitzen erst recht die Aufnahmen mit Schulhof vom März 1930 sowie mit Horszowski vom November 1936 (op. 102, 1) und Juni 1939 (op. 5 und 102, 2). Manchmal klingt das Cello wirklich so lebendig, als käme der Ton aus dem Nebenzimmer (und das unvermeidliche Rauschen ist über solcher Klangnähe bald vergessen), wenigstens ist der Klang im ganzen voller und runder als bei der einzigen späten Beethoven-Aufnahme aus dem Bonner Beethoven-Haus von 1958 (Philips: op. 5,2 und 102, 2).
(Thorens TD 124, Shure V 15 II, Leak Varislope/ Sandwich)

U. D.

Johannes Brahms (1833–1897)

Streichquintette F-dur op. 88, G-dur op. 111

Mitglieder des Berliner Philharmonischen Oktetts

Philips 6500 177 — 25,– DM

Interpretation	6
Repertoirewert	2
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	9

In weitaus stärkerem Maße als die beiden Streichsextette (von den drei Quartetten gar nicht zu reden) sind die beiden Streichquintette von Brahms von einer sozusagen bourgeoisen Klangverfettung bedroht, von einer Verwechslung kammermusikalisch-konstruktiver Möglichkeiten mit orchestraler Üppigkeit. Als Karl Breh in Heft 12/68 die Aufnahme des verstärkten Amadeus-Quartetts sehr wohlwollend beurteilte (ich teile seine Ansicht, obwohl die Aufnahme nicht optimal ist), bemängelte er gewisse Ruppigkeiten. Das bezog sich wohl ausschließlich auf Fragen der Temposetzung, ich würde das Attribut aber auf die Phrasierungsfrage insgesamt übertragen. Das heißt: die Amadeus weigern sich, dem gesättigten Sfumato der Werke strikt zu folgen, reißen, wie in einem Akt bewußter Gegensteuerung befindlich, Formzusammenhänge zu Farbpartikeln auf und versuchen, den Quintetten einen Nachhall des durchorganisierten Status der Quartette zu verleihen. Das mag man, die Partituren in der Hand, als wenig überzeugend oder unidiomatisch abtun; mir dagegen scheint darin so etwas wie die ansonsten meist unterdrückte „Modernität" des Ensembles zum Ausdruck zu kommen. Das erhellt zumindest aus einem Vergleich mit den tüchtigen, aber unglaublich gläubigen, vor Ehrfurcht versinkenden Mitgliedern des Berliner Philharmonischen Oktetts. Die Spaltklänge zu Beginn der Durchführung des F-dur-Quintetts haben bei den Amadeus einen fahlen Farbklang, der den erst 30 Takte später aufgehobenen Stillstand der Komposition, dieses fast statische Motivaufspalten erheblich bedrohlicher einfängt, als es in der Berliner Aufnahme der Fall ist. Ähnliches ist in dem formal so interessanten zweiten Satz desselben Werks zu beobachten, wo die Berliner weder die sehr eng mensurierten dynamischen Wellenbewegungen noch etwa den Sinn des Einsatzes der zweiten Violine (Takt 10 ff.) in den Griff bekommen, also nicht in den Triolen von Ober- und Mittelstimmen das antreibende Moment sehen, sondern in der hier als Kantilene ausgegebenen Legatofigur der zweiten Violine (daß deren rhythmische Nicht-Identität mit dem Violoncello unhörbar bleibt, verstärkt den negativen Eindruck). Aus dem diesen Teil des Satzes abschließenden Diminuendo befreien sich die Berliner im anschließenden Allegretto zu einer vollmundigen Blumigkeit, während die Amadeus-Leute durch die Zerlegung des Taktes in zwei Teile die Tempoproportionierung zum zurückliegenden Drei-Viertel geradezu maßstabsgerecht bewerkstelligen (von der größeren Genauigkeit im Detail, einem sozusagen schnelleren Ansprechen der Instrumente, ganz abgesehen). Ein letztes Detail: im langsamen Satz von op. 111 führt Brahms ein zeitversetztes (pseudo-polyphones) Konzertieren der beiden Geigen gegen die „Begleitung" der unteren Stimmen (die erste Bratsche nimmt mit Triolengängen einen eigenen Weg). Bei den Berlinern ist das wirklich schön ausgespielt – aber eben nur schön, während Norbert Brainin mit einem quasi nachschlagenden Vibrato auf den jeweiligen Phrasenenden die schöne Eintracht trübt, sie zumindest als gefährdet wahrnehmbar macht. Über solche Momente spielen die Berliner hinweg, weil jeder Spieler sich bemüht, gerade an „solistischen" Stellen möglichst überzeugend schön zu klingen – das ist Brahms in Plüsch. Verstärkt wird der Eindruck dadurch, daß die Aufnahmetechnik die tieferen Register bevorzugt, während in der DGG-Aufnahme der Amadeus die beiden Bratschen eine Art von klangspektraler Mitte bilden, um die sich die oberen und die untere Stimme harmonisch ranken.
Die Preßqualität der Philips-Platte ist sehr gut.
(Braun PS 500, Technics SA 8000-X, Ortofon M 15 E Super, Heco P 4000)

U. Sch.

Antonin Dvorak (1841–1904)

Streichquartett C-dur op. 61; Terzetto C-dur op. 74

Guaneri-Quartett

RCA ARL 1-0 082 — 25,– DM

Interpretation	7
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	7

Mit dieser Neuaufnahme ersetzt RCA offenbar die ältere Aufnahme des C-dur-Quartetts mit den Juilliards – sehr zum Nachteil des Nachruhms Dvořáks. Was schon in der Guaneri-Interpretation von Schuberts a-moll-Quartett sich abzeichnete, ist hier – zumindest für den Rezensenten – zur Gewißheit geworden: eine bedrohliche Krise dieses ebenso jungen wie begabten Streichquartetts. Die Neigung zu einer Grau-in-Grau-Tönung, zum Abschleifen rhythmischer Konturen, zum Aufweichen des Duktus: das alles ist hier, betont durch eine deutlich entfernte und verfärbte Klangtechnik, zur betrübli-

chen Tatsache geworden. Daß dieses Quartett ein Meisterwerk ist, das einmal durch die konstruktive Bedeutung des Rhythmus (die Veränderung von zunächst begleitenden Triolen in rhythmische Hauptfiguren), zum anderen durch das beinahe schon konzertante Gegeneinander der völlig emanzipierten Stimmen sich auszeichnet, wird man dieser geschmäcklerisch eintönigen Interpretation kaum entnehmen können. Was soll man z. B. von einem Streichquartett und dessen Aufnahmeingenieuren halten, die einem oft nicht vermitteln können, ob eine Flageolett-Notation wirklich beachtet wird oder nicht? Hört man zum Vergleich die auch klanglich viel bessere Juilliard-Aufnahme, kommt einem erst der Rang des Werks zu Bewußtsein. Ich habe den Eindruck, daß die Guaneris aus ihrer Beschäftigung mit dem alten Rubinstein in eine existenzgefährdende Identifikation mit dem Spätstil dieser offenbaren Vaterfigur geflüchtet sind. So profillos, auf reinen Schönklang in Samt abgestellt (was natürlich seine Faszination für den Hörer haben kann) kann sich vielleicht ein Karajan heute präsentieren, von einem jungen Streichquartett aber muß man anderes erwarten als eine in Profillosigkeit übergehende Suche nach dem schönen Sound. Das technisch wie musikalisch erheblich weniger schwierige Terzett kommt besser weg; das aber ändert nichts an der Enttäuschung, die diese Platte hinterläßt. (Anzumerken als Positivum, daß die Guaneris nicht in den gleichen Fehler wie die Juilliards verfallen, die den zweiten Scherzo-Teil vor dem Trio nicht wiederholten.)
Der unbefriedigende Klang wird verstärkt durch ein mittellautes Bandrauschen und einige heftig kratzende Vorechos im Finalsatz des Quartetts.
(Braun PS 500, Ortofon M 15 E Super, Technics SA 8000-X, Heco P 4000)

U. Sch.

Jaroslav Ridky (1897–1956)

Nonett Nr. 1

Pavel Borkovec (1894–1972)

Nonett

Das Tschechische Nonett (Petr Vanek, Violine; Milan Hermanek, Viola; Rudolf Lojda, Violoncello; Vaclav Fulka, Kontrabaß; Jiri Valek, Flöte; Karel Lang, Oboe; Vaclav Kyzivat, Klarinette; Jaroslav Rezac, Fagott; Arnost Charvat, Horn)

Panton 11 0317	22,– DM
Interpretation	9
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	10

Als der Tscheche Jaroslav Ridky sein Nonett schrieb – 1933/34 –, war er 36 Jahre alt; Dvorak war damals schon 30 Jahre tot, Janacek schon fünf Jahre; Bartok war 52 Jahre alt, Strawinsky und Szymanowski 51, Prokofieff 43, Martinu 44, Haba 40. Und doch ist von dieser osteuropäischen Avantgarde auf Ridkys Komposition kaum etwas abgefärbt. Das Stück lebt aus lyrischer Neoromantik und steht mit seiner Melodik ganz in der Tradition tschechischer Naturverbundenheit – direkte Bezüge zu Dvorak und Josef Suk (der erst ein Jahr nach dieser Komposition starb) sind evident: liedhafte Elemente, Tanzformen, Klangfarben. So wirkt das ganze Stück – in der klassisch viersätzigen Nonettform der Spätromantik (nach Spohr finden sich Namen hierfür wie Lachner, 1875, oder Rheinberger, 1885) – retrospektiv, und einzelne Ansatzmodernismen, wie Temporückungen im Scherzo, Stimmballungen im Andante oder im Finalallegro, erscheinen als kleine Mutproben zeitgenössischer Adaption ohne große Tiefenwirkung oder Überzeugungskraft. Das Werk bleibt so gefällig und eher blaß als beeindruckend – und das ist schade; denn sicherlich wäre aus der gleichen Zeit Neueres zu präsentieren gewesen.
Pavel Borkovec ist zwar älter als Ridky, lebte aber 16 Jahre länger und starb erst vor zwei Jahren. Sein nur dreisätziges Nonett entstand 1941 unter dem erkennbaren Eindruck der politischen und geistesgeschichtlichen Ereignisse jener turbulent-destruktiven Zeit, die der Tschechei gerade die deutsche Okkupation gebracht hatte. Offenbar hat Borkovec damals – der Covertext nennt als wesentliche Werke der Periode etwa das zweite Streichquartett und die zehnte Klaviersuite – als 47jähriger seinen eigenen ausgeprägten Stil gefunden: erdgebunden, wirklichkeitsbezogen, nüchtern, lyrischen Einflüssen abhold, ist seine Tonsprache konzentriert, dabei stellenweise polytonal polyphon aufgebaut, aber mit wenig Ton- und Farbenreibungen, doch oft stark rhythmisch gegliedert. Der dritte Satz zitiert ein Stück aus dem alten Wenzel-Choral „Laß uns nicht verderben", was zu jener Zeit eine besondere patriotische Aussage darstellte.
So verdienstvoll es ist, daß das neue – neben Supraphon damit zweite – tschechische Plattenlabel Panton diese beiden Nonette in einer interpretatorisch und aufnahmetechnisch eindrucksvollen Darstellung vorstellte, so enttäuschend ist dann doch der Mangel an kompositorischem Mut zur gegenwartsbezogenen Diktion, wo ringsumher die großen Neuerer allenthalben am Werke waren!
(Thorens TD 125/II, Ortofon M 15 E Super, Fisher X-1000, Micromonitor Electrostat MX-1)

D. St.

Recital Itzhak Perlman

Encores von Tartini, Schumann, Sarasate, Wieniawski, Kreisler und anderen; Itzhak Perlman, Violine; Samuel Sanders, Klavier

EMI Electrola C 063–02 463	23,– DM
Interpretation	10
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Nach langer Zeit gibt es für Geigen-Fans wieder schmackhafte Desserts. Itzhak Perlman versteht es, diese Lolli-Pops mit einer geigerischen Souveränität und einer geschmacklichen Sicherheit zu präsentieren, daß es eine wahre Freude ist. Gewiß hat sein Spiel nicht den schon leicht verruchten Hautgoût eines Heifetz, auch nicht das elegische Sentiment eines Kogan – aber wie es der junge Israeli versteht, diese Ohrwürmer zu entschlacken, sie sozusagen mit interpretatorischer Würde zu füllen, das ist gleichwertig neben seinem bravourösen Spiel. Da die Platte auch klang- wie preßtechnisch keinen Grund zur Beanstandung gibt, sei sie Gourmets empfohlen.
(Braun PS 500, Ortofon M 15 E Super, Tandberg TR 1000, Heco P 4000)

U. Sch.

Geistliche Musik

Die Tradition des Gregorianischen Chorals (II)

Montserrat: Die Responsorien der Matutin an Weihnachten

Schola des Klosters Montserrat, Leitung Pater Gregori Estrada

DG Archiv 2533 158	25,– DM
Interpretation	9
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	10

Der ersten Platte aus der neuen Gregorianik-Serie der Archiv-Produktion, welche die vier Proprien von Weihnachten, Epiphanias, Ostern und Himmelfahrt, gesungen von der Choralschola des Klosters Einsiedeln, brachte, folgt nun diese Einspielung aus Montserrat. Die Benediktinerabtei auf dem Felsenberg westlich von Barcelona gehört zu den bedeutendsten Zentren benediktinischen Lebens überhaupt. Ihre Escolania mit dem berühmten Knabenchor genießt Weltruhm. Sie hat freilich nur wenig mit der Gregorianik-Pflege zu tun, welche in Händen einer Mönchs-Schola liegt, wobei es leider bereits sehr fraglich ist, ob die auf dieser Platte vereinigten Responsorien der Weihnachtsmatutin innerhalb der benediktinischen Liturgie von Montserrat heute noch gesungen werden. Haben doch die liturgischen Demontagen im Gefolge des II. Vatikanums mit ihrem Trend zur Landessprache auch vor Montserrat nicht halt gemacht. Man singt dort einen großen Teil der Gregorianik heute bereits katalanisch. Insoweit kommt dieser Aufnahme möglicherweise sogar dokumentarischer Charakter zu. Die zwölf Responsorien gehören zum mitternächtlichen Stundengebet der Matutin, wo sie jeweils auf eine gesungene Lesung folgen. Die entsprechenden Lesungen wurden hier nicht aufgenommen, da es entgegen früherer Bestrebungen der Archiv-Produktion, möglichst geschlossene gregorianische Gottesdienste einzuspielen (etwa das Osteramt oder die Weihnachtsvesper aus Beuron), bei dieser Neuproduktion offenbar in erster Linie um ein Festhalten der Gesänge selbst geht. Man muß sich natürlich darüber klar sein, daß die Gregorianik keine l'art pour l'art ist, sich also nicht auf ihre bloßen musikalischen Strukturen reduzieren läßt. Ihrer Funktionalität innerhalb des liturgischen Rhythmus entkleidet, fehlt ihr Wesentliches. Das gilt für die Einsiedeln-Platte dieser Folge wie für die vorliegende. Sieht man von dieser Einschränkung ab, so ist die Veröffentlichung umso wertvoller, als es sich im Gegensatz zu den Gesängen der öffentlich zugänglichen Messe um Gesänge des nächtlichen mönchischen Chorgebets handelt, das im allgemeinen dem nicht zur Klostergemeinschaft Gehörenden unzugänglich ist. Obgleich ein eigentlicher katalanischer Choraldialekt nicht erkennbar ist – die Melodik hält sich, von einigen nicht sehr gravierenden Varianten abgesehen, an das Liber Responsorialis von Solesmes – weicht die sehr vitale, in die Versinitien geradezu hineinspringende Art des Singens erheblich von der geglätteten, „objektivierenden" französischen oder deutschen Tradition ab. Alle cäcilianische Blässe ist hier meilenfern. Die starke Betonung elastisch gehandhabter Rhythmik, die offensichtlich vom Textgehalt inspirierte südländische Freudigkeit des Vortrags, alles das dominiert eindeutig gegenüber dem Bestreben nach klanghomogener Politur, wie es einst für Beuron oder Maria Laach charakteristisch war. Perfektion ist nicht oberstes Gebot, wie etwa die durchaus lässige Behandlung des Schlußkonsonanten s erkennen läßt. Dennoch geht von diesem Choralgesang eine starke Faszination aus, da er mit einer stellenweise geradezu bildhaften Lebendigkeit dem Text musikalisch-exegetisch nachspürt. Daß die Gregorianik keineswegs nur eine den Text „objektivierend" überhöhende musikalische Ornamentik ist, sondern durchaus große Ausdruckskunst, das wird hier deutlich.
Die Aufnahmetechnik paßt sich dem insoweit an, als sie auf hautnahe Präsenz bedacht war, nicht auf stimmungshaftes Raum-Sfumato, das klösterlich-nächtliche Atmosphäre suggerieren möchte. (Philips 212 electronic, Ortofon M 15 E Super, Marantz 2270, Dovedale III)

A. B.

Heinrich Schütz (1585–1672)

Johannes-Passion (SWV 481)

Peter Schreier, Tenor (Evangelist); Peter Volker Springborn, Baß (Jesus); Hans-Joachim Rotzsch, Tenor (Pilatus); Hans-Jürgen Wachsmuth, Tenor (Petrus) u. a.; Dresdner Kreuzchor; Dirigent Martin Flämig

Ariola-Eurodisc 85 185 KK	22,– DM
Interpretation	6
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	10

Die Bach-Interpretation und -Rezeption hat mancherlei Wandlungen durchgemacht: monumentale Aufblähung des Klanges im 19. Jahrhundert, geflissentliche Schlankheit und Linearität in den dreißi-

ger und vierziger Jahren unseres Säkulums, schließlich perfektionierte Professionalität in der Gegenwart. Heinrich Schütz war demgegenüber vom Tage seiner Wiederentdeckung an eine Beute jenes antiromantischen Sektierertums, das die böse Welt mit Hilfe der Singbewegung erlösen wollte. Dieser Ursprung der Schütz-„Bewegung" hat das Bild des Komponisten bis heute ideologisch vernebelt. Echt ist's, wenn's möglichst schmalspurig und ausdrucksarm („objektiv") klingt. Und man würde sich eher die Zunge abbeißen, als daß man zugäbe, sich beim Hören eines Werkes wie der Johannes-Passion, wenn sie nach diesen Grundsätzen interpretiert wird, tödlich zu langweilen.

Der Rezensent scheut sich nicht zuzugeben, daß er sich beim Abhören dieser Platte gelangweilt hat. Er weiß, daß diese Aufführung stilistisch durchaus innerhalb der durch einen Mann wie Mauersberger weitgehend geprägten Dresdner Schütz-Tradition liegt und daß es gescheite Leute geben wird, die sie „authentisch" nennen werden. Aber wo steht eigentlich geschrieben, daß die doch von der jungen Oper herkommende Monodie des siebzehnten Jahrhunderts möglichst affektenarm und ausdrucksneutral gesungen werden muß, wenn es sich um späten Schütz handelt?

Flämig läßt die beiden Eckchöre in linearer Blässe ablaufen, als handle es sich um die Demonstration einer Kontrapunktaufgabe. Selbst die Turbachöre vermögen ihn nur gelegentlich – und dann sehr in Grenzen – aus dieser „objektiven" Manier des Singens herauszulocken, und dann hat man das Gefühl, daß er mit einem schlechten Gewissen kämpft. Der Dresdner Kreuzchor singt sicherlich sehr gepflegt, wie man es von einem Ensemble dieses Rufes erwartet, aber von der zupackenden Direktheit, mit der die Wiener Sängerknaben unter Gillesberger ihren Bach angehen, kann keine Rede sein. Ist es wirklich eine unverzeihliche Sünde wider den „eisgrauen Senior" der deutschen Singbewegung, polyphone Linien zu intensivieren, Dramatik dort, wo sie intendiert ist, herzhaft auszuspielen, ein Stück wie den figurierten Schlußchoral espressiv zu verlebendigen?

Daß Peter Schreier, der sehr schön singende Evangelist, eine gewisse Distanz wahrt, geht durchaus in Ordnung. Er referiert, und was darüber hinausgeht, hat Schütz selbst in der bewegten Führung der Gesangslinie auskomponiert. Aber muß die Gestalt Christi so unpersönlich-nazarenerhaft erscheinen wie bei Peter-Volker Springborn? Die gestalterische Blässe fällt um so mehr auf, als er in der Gerichtsszene einen sehr engagierten Widerpart hat: der Pilatus von Hans-Joachim Rotzsch hat wirkliches Profil; die Stimme mag vor einem Jahrzehnt, als sich die DG-Archiv-Produktion häufig ihrer bediente, taufrischer gewesen sein, aber die gestalterische Durchformung der Partie ist vorbildlich.

(Philips 209 S Electronic mit Ortofon M 15 E Super, Marantz 2270, Philips RH 532 Electronic MFB)

A. B.

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Motetten: Singet dem Herrn ein neues Lied BWV 225; Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf BWV 226; „Jesu, meine Freude" BWV 227; „Fürchte dich nicht" BWV 228; „Komm, Jesu, komm" BWV 229; „Lobet den Herrn, alle Heiden" BWV 230; „Sei Lob und Preis mit Ehren" BWV 231; „Ich lasse dich nicht" BWV Anhang 159

Regensburger Domspatzen; Cappella Academica Wien; Dirigent Hanns-Martin Schneidt

DG-Archiv 2708 031	50,– DM
Interpretation	9
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Den großen der Bach-Motetten, also den Stücken BWV 225 bis 229, haftet jener Geist des Utopischen an, wie er jenen Gipfelschöpfungen der Musik eigen ist, deren kompositorische Konzeption in unlösbaren Konflikt mit dem Handwerk, d. h. den Realisierungsmöglichkeiten, geriet. Insoweit stehen sie neben Einzelteilen der h-moll-Messe, neben Beethovens letzten Quartetten und Teilen der Missa solemnis, neben dem „Don Giovanni", um nur einige zu nennen. Seit dem Aufkommen der bürgerlichen Chorbewegung des 19. Jahrhunderts galt ihnen der Ehrgeiz der leistungsfähigen großen Chöre. Selbstverständlich sang man sie a-cappella, entsprechend dem bereits von A. F. J. Thibaut 1825 proklamierten Interpretations-Ideal, das zwar Palestrina genau so mißverstand wie Bach, aber die Wiedergabepraxis der Bach-Motetten wie der wiederentdeckten Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts für mehr als hundert Jahre bestimmte. Bezüglich der Bach-Motetten war es sogar Ehrensache, ohne instrumentale Stütze auszukommen. Noch die erste Archiv-Einspielung des gesamten Zyklus durch die Thomaner unter Günther Ramin, die die DGG 1951, 1954 und 1955 anläßlich dreier Westdeutschland-Reisen des prominentesten aller Bach-Chöre aufnahm, huldigt diesem Ideal und zeigt zugleich seine Problematik auf: selbst diesem Spitzenchor, der seinen Bach in- und auswendig weiß, gelang es nicht, die Klangprobleme von „Singet dem Herrn" oder die Intonationsprobleme von „Jesu, meine Freude" schlackenlos zu bewältigen. Als die Bach-Philologie dem A-cappella-Vortrag der Motetten seinen Nimbus nahm, indem sie auf die originale Praxis Bachs verwies und sogar von einzelnen Stücken Continuo-Stimmen ausgrub, war dies das Signal für zahlreiche bemühte und ehrgeizige Laienchörchen und Singkreise, sich unter solider instrumentaler Abstützung auf die bis dato unerreichbaren Motetten zu stürzen. Das Ergebnis dieses Bemühens ist leider auf einer ganzen Anzahl von Schallplatten festgehalten worden. Litten die oratorischen Interpretationen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts unter Klangverfettung, so schlug nun das Pendel zum anderen Extrem hin aus: je dünner und dürftiger es klang, um so besser, weil angeblich originalgetreuer.

Daß die Frage nach der historischen Aufführungspraxis Bachs allein das Interpretationsproblem dieser Chormusik nicht zu lösen vermag, ist evident, wenn man die offenkundigen kompositorischen Intentionen eines monumental angelegten Chorsatzes wie „Singet dem Herrn" an den uns genau bekannten äußeren Möglichkeiten des Chorleiters Bach mißt. Daß ein solches Stück nicht auf festliche Klangentfaltung hin angelegt sei, sondern auf möglichst schmalbrüstig klingende Linearität, davon vermag mich keine noch so kompetente Bach-Philologie zu überzeugen.

Das war wohl auch die Auffassung von Hanns-Martin Schneidt, als er an diese neue Gesamtaufnahme der Motetten heranging. Nach den ausgezeichneten Erfahrungen, die er anläßlich seiner Einspielung der Schütz-Psalmen machte, griff er wiederum auf den Regensburger Domchor zurück, ein mit ca. 60 Knaben- und Männerstimmen relativ groß besetztes Ensemble, das auf seinem Gebiet Spitzenklasse repräsentiert. Daß er sich die Ergebnisse der modernen Bach-Forschung zunutze machte, d. h. die Stücke mit Continuo- bzw. erweiterter instrumentaler Colla-parte-Abstützung musizierte, versteht sich. Hier wurde also der großzügig angelegte Versuch gemacht, die Interpretations-Tradition etwa der Thomaner (also eines relativ starkbesetzten Chores mit Knaben-Oberstimmen) mit der modernen Wiedergabepraxis Bachscher Chormusik zu verschmelzen. Das Ergebnis ist für den überwiegenden Teil der Stücke überzeugend, bei einigen sogar überwältigend, während „Singet dem Herrn" auch in dieser exemplarischen Produktion ein ungelöstes Problem bleibt.

Was Klangpolitur, Kultur des Singens, Sorgfalt der Vokalisation und sprachlichen Artikulation angehen, so unterstreichen die Regensburger – zumindest die Knaben-Oberstimmen – einmal mehr ihre einschlägig führende Position in Deutschland. Rein chorisch haben die Aufnahmen höchstes Niveau, daran vermag auch der Umstand nichts zu ändern, daß die Regensburger Männer nicht ganz auf dem Singniveau der Knaben stehen (hie und da Knödel im Bariton). Es gibt z. Zt. keine zweite Aufnahme der Motetten, die sich an chorischem Rang mit der vorliegenden messen könnte.

Voll zum Tragen kommt dieses Chorniveau naturgemäß in den weniger problematischen zwei vierstimmigen Stücken. „Lobet den Herrn, alle Heiden" wird ein wenig steif-gezirkelt angesetzt, auch über das etwas manierierte Stakkato der Koloraturen läßt sich streiten, aber das wunderschön fließende Legato des Mittelteils wie der frische Musizierelan des Ganzen lassen solche Bedenken in den Hintergrund treten. Für „Sei Lob und Preis mit Ehren" wurde das Colla-parte-Instrumentarium gewählt, das den gleichen Chorsatz innerhalb der Kantate BWV 28, dessen Herzstück er (umtextiert) bildet, begleitet, also Streicher, Oboen, Trombonen, Cornetto, Fagott und Orgelpositiv. Die Wirkung ist überaus farbig und festlich, ohne daß die Polyphonie des fugierten Cantus-firmus-Satzes verunklart würde. Auch hier fesselt vor allem die strahlende Frische des Musizierens.

„Jesu, meine Freude", nur vom Continuo (Positiv, Violone) gestützt und damit seiner a-cappella kaum lösbaren Intonationsschwierigkeiten entledigt, gerät zu einem fast überwältigenden Musterbeispiel affektiver Bach-Interpretation. Die von der Textaussage inspirierte Eindringlichkeit der Deklamation, die unmittelbare Kraft des Espressiven, die plastische Modellierung des Bildhaften („Trotz dem alten Drachen", „Ob es itzt gleich kracht und blitzt", „Gute Nacht o Wesen" u. a.), alles das macht diese trotz der Länge des Stückes wie aus einem Guß geratene Darstellung für mein Gefühl zum Höhepunkt der Produktion, zu einer musikalischen Predigt über den Römerbrief von ungewöhnlicher Aussagekraft.

Von den fünf doppelchörigen Motetten gelangen „Fürchte dich nicht" und das unechte, Johann Christoph Bach zugeschriebene „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn" am überzeugendsten. Das in beiden Werken ausgeprägte Prinzip blockartig-alternierender Doppelchörigkeit wird in der ersteren Motette noch durch die Colla-parte-Streicher in seiner Wirkung gesteigert. Das hin- und herwogende, äußerst lebendige Alternieren wird durch ununterbrochenen Fluß permanent in Spannung gehalten, die jeweils vierstimmigen Choralfugen wachsen quasi aus dem Vorhergehenden organisch heraus, was vor allem der ersteren Motette eine zum Schluß hin immer stärker werdende Intensivierung des Affektiven sichert. Daß BWV 159 Anh. trotz der erwiesenen Unechtheit mitaufgenommen wurde, ist verdienstvoll, handelt es sich doch um ein herrliches Stück, das nicht ohne Grund so lange Johann Sebastian zugeschrieben worden ist.

Ohne Einschränkung überzeugend auch „Komm, Jesu, komm". Die in vielen Wiedergaben störende Länge des Mittelteils „Du bist der rechte Weg" überwindet Schneidt sehr glücklich durch das überraschend zügige Siziliano-Tempo, das er hier anschlägt. Dadurch gewinnt dieser Teil Leichtigkeit der Deklamation und Fluß.

Mit „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf" beginnen die Probleme. Zum Unglück, möchte man sagen, sind zu dieser Motette originale Instrumentalstimmen gefunden worden, die dem ersten Chor Streicher, dem zweiten Oboen und Fagott zuweisen. Angesichts der Dichte, die der Satz spätestens ab „Sondern der Geist hilft" annimmt – die beiden Chöre alternieren nicht, sondern wogen ständig durcheinander – ist bei einem Sechzig-Mann-Chor und entsprechend besetztem Instrumentarium (elf Streicher, vier Bläser und Orgelpositiv) eine Klangverdickung unvermeidlich. Hier wäre trotz der Originalstimmen eine Beschränkung des Instrumentalen auf die Continuo-Gruppe besser gewesen. „Singet dem Herrn" geriet als Ganzes zwiespältig. Den in drei von vier Teilen des Werkes vorherrschenden klangfreudigen Jubelton mühelos durchzuhalten und zugleich trotz des unentwegt affirmativen Gestus der Musik ihre polyphonen Strukturen klar durchscheinen zu lassen, das scheint ein unlösbares Problem zu sein, wie alle bisherigen Einspielungen des Stückes beweisen. Schneidt rettet sich episodisch in virtuose, fast neckisch wirkende Lockerkeit, die zwar die Qualitäten des Chores ins helle Licht rücken, aber den Affektgehalt der Musik verfehlen. Man wird unwillkürlich an Wilhelm Kempffs gleiches Rezept im Falle einer gleich „unrealisierbaren" Musik erinnert: der Hammerklavier-Fuge Beethovens. So stehen denn in dieser Darstellung großartige Strecken neben Verlegenheitslösungen. Diese Einschränkungen mindern jedoch kaum den außerordentlichen Rang dieser weitgehend exemplarischen Motetten-Einspielung, die neue Inter-

pretationsmaßstäbe setzt und vermutlich sehr lange konkurrenzlos bleiben dürfte. Zumal auch klangtechnisch hohes Niveau erreicht wurde. Die Leuchtkraft der Regensburger wurde sehr direkt eingefangen, der Zusammenklang von Vokal- und Instrumentalstimmen ist – bis auf die erwähnten problematischen Partien – optimal.
(Philips 212 electronic, Ortofon M 15 E Super, Marantz 2270, Dovedale III)

A. B.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Große Messe c-moll KV 427

Ileana Cotrubas, Kiri te Kanawa, Sopran; Werner Krenn, Tenor; Hans Sotin, Baß; John Alldis Choir; New Philharmonia Orchestra London; Dirigent Raymond Leppard

Electrola 1 C 063–02 471	23,– DM
Interpretation	6
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	9

Jedesmal wenn eine Neuaufnahme von Mozarts c-moll-Messe erscheint, erwartet man die längst fällige vollgültige Alternative zu der immerhin bereits vierzehn Jahre alten Berliner Fricsay-Einspielung, der nach wie vor einzigen, die die konträren Elemente des rätselhaften Werkes exponiert, sie aber dank der Fähigkeit des Dirigenten zu lebendiger Durchformung des Details auf höherer Ebene zur Einheit zwingt. Das gelang selbst einem Colin Davis nicht, von kleineren Geistern wie Gönnenwein nicht zu reden.
Man sollte zunächst meinen, daß – zumindest von der Besetzung her – im Falle dieser Londoner Neuaufnahme die Voraussetzungen zu einer gültigen Darstellung gegeben seien. Leider folgt beim Abhören der Platte die Ernüchterung auf dem Fuße.
Da ist zunächst die sehr pauschale Klangtechnik, die offenbar auf eine „monumentale" Klangtotale hinzielte, nicht auf Präsenz und Transparenz des Details. Das Ganze klingt etwas entfernt, hat vor allem in den Chören wenig Kontur, so gut wie keine Räumlichkeit; alles scheint sich auf einer einzigen, leicht fortgerückten Ebene abzuspielen. Der John Alldis Choir präsentiert sich als ein mit voluminösen Stimmen, wie sie für die englischen Berufschoristen charakteristisch sind, bestücktes Ensemble, das an stimmlichem Potential dem Berliner Hedwigschor Fricsays sicherlich überlegen ist, das aber sehr hartstrahlig singt, vor allem in den Männerstimmen. Der herausgellende Credo-Chor beispielsweise hat mit Mozart wenig mehr zu tun. Anderes, wie die großen Doppelchöre, kommt dank der Teilung weniger aggressiv heraus, der Ansatz der Cum-sancto-spiritu-Fuge klingt sogar sehr geschmeidig und flexibel. Keine Frage, daß sich mit diesem Vokalapparat hervorragend musizieren ließe, wenn ein Dirigent davorstünde, der mit einem Chor umzugehen weiß.
Raymond Leppard vertraut leider nicht nur auf die Routine seiner erfahrenen Choristen, er tut auch wenig, das New Philharmonia Orchestra zu mehr als sauberem Spiel zu animieren. Vergleicht man etwa die Orchestereinleitung zur Laudamus-te-Arie oder zum Credo-Chor bei Leppard und Fricsay miteinander, wird gleich evident, wo ein großer Mozart-Dirigent am Werk ist und wo nicht. Leppards gesamte Darstellung wirkt steif, sie schlägt Mozart über den Leisten pseudohändelscher Monumentalität, läßt die Musik nicht atmen. Das äußert sich nicht einmal in erster Linie in den Tempi, die hie und da nur eine Spur langsamer sind als bei Fricsay, sondern in der matten Artikulation, die in den Arien und Ensembles die Solisten nur „begleitet" statt sie energisch zu führen. Die Folge davon ist, daß der jubelnde Überschwang der Laudamus-Arie ausbleibt, was nicht an Ileana Cotrubas liegt, und daß im Falle der Et-incarnatus-Arie die Solistin, statt zu musizieren, eine steife Lektion in Koloraturgesang dozieren muß. Die kleine Spur, die Leppard hier zu langsam ist, bringt das Stück um seinen lebendigen Fluß und läßt die Sängerin „sterben". Leppard versteht es offensichtlich nicht, mit seinen Sängern zu atmen. Er versteht weiterhin nicht, ein Vokalensemble klanglich zu organisieren, wie die starke Dominanz der beiden Sopranistinnen über den armen Werner Krenn im Terzett beweist. Da die Klangtechnik noch das ihre tut, die Ensembles zu verunklaren, bleibt wenig von ihnen. Der Kommentator Leppard hat sich über die Messe sehr vernünftige Gedanken gemacht, der Interpret Leppard ist ihr nicht gewachsen.
So bleibt wiederum nichts anderes übrig, als weiterhin auf die gottlob immer noch im DG-Repertoire geführte Fricsay-Einspielung zurückzugreifen, wenn es um Mozarts c-moll-Messe geht. Man darf dies umso unbedenklicher, als sie auch aufnahmetechnisch besser ist als diese Neueinspielung.
(Philips 212 electronic, Ortofon M 15 E Super, Marantz 2270, Dovedale III)

A. B.

Sergej Rachmaninow (1873–1943)

Das große Abend- und Morgenlob (Wsenoschtschnaja) für gemischten Chor op. 37

Klara Korkan, Mezzosopran; Konstantin Ognewoj, Tenor; Staatlicher Akademischer Russischer Chor der UdSSR, Dirigent Alexander Sweschnikow

Melodia-Eurodisc 87 448 XDK	29,– DM
Interpretation	10
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Rachmaninows 1915 entstandene große Russische Ostervesper schließt eine Entwicklung der russischen Kirchenmusik ab, die seit dem 19. Jahrhundert mit fast diktatorischer Einseitigkeit von der deutschen Romantik der Richtung etwa Mendelssohns beherrscht wurde. Das bezieht sich freilich weniger auf die weitgehend tradierte und damit kanonisierte Melodik, deren Spuren bis in das 16. Jahrhundert zurückverfolgbar sind, als auf das harmonische Gewand, in das diese Melodik gekleidet wurde. Daß man 1880 Frauenstimmen für den liturgischen mehrstimmigen Gesang zuließ, ein für die Orthodoxie bis dahin unvorstellbarer Vorgang, läßt den Einfluß erkennen, den die westliche Musik des 19. Jahrhunderts auf den russischen Kirchenstil genommen hatte. Was wir heute an russischer Kirchenmusik kennen, trägt den Stempel der Romantik, ob es sich nun um die letzten Reste der unter dem Sowjetregime noch verbliebenen Kathedralmusiken handelt oder um die Niederungen, in denen sich Erscheinungen wie die reisenden Don-Kosaken tummeln.
Angesichts dieser weitgehenden Normierung – man könnte sie oberflächlich mit den Bestrebungen der deutschen Cäcilianer vergleichen – wird man jenen „typischen" Rachmaninow, wie ihn die Symphonien und Klavierkonzerte spiegeln, in diesem großen 15teiligen Vesperwerk kaum finden. Chromatische Gleitharmonik, melodische „Morbidezza" sind schwerlich charakteristisch für diese Chormusik. Vielmehr fügt sich der Komponist der Tradition des 19. Jahrhunderts ein, wobei es für den künstlerischen Rang des Vielverkannten spricht, daß ihm dennoch eine Musik von starker Eigenart und faszinierender Leuchtkraft gelang, die, wenn sie so grandios wiedergegeben wird, wie es auf dieser 1965 in Moskau eingespielten Neuaufnahme der Fall ist, ihre Wirkung nicht verfehlt.
Als vor etlichen Jahren Schwann das Werk mit dem Essener Johannes-Damaszenus-Chor unter Lincke herausbrachte, kündigte man die Aufnahme als Wiedererweckung einer Musik an, die im heutigen Rußland nicht mehr aufführbar sei, da die Kaiserliche Hofkapelle, für die Rachmaninow das Werk geschrieben habe, nicht mehr existiere. Inwieweit Chormusik dieses Anspruchs in der UdSSR heute noch innerhalb der Liturgie möglich ist, entzieht sich der Kenntnis des Rezensenten. Daß man sie aber staatlicherseits „denkmalpflegerisch" konserviert, beweist diese Aufnahme mit Rußlands offiziell führendem A-cappella-Chor. So verdienstvoll die Essener Schwann-Einspielung auch war, so sehr wird sie nunmehr von dieser sowjetischen Originalaufnahme in den Schatten gestellt. Mit den Moskauer Staatsprofis kann sich Linckes Sängerschar notwendigerweise nicht messen.
Für den Klanghabitus dieses Chores ist charakteristisch, daß er das bei einem westlichen gemischten Chor gewohnte Klangbild, in dem die Soprane zu dominieren pflegen, auf den Kopf stellt. Der Klang wird vom Fundament her aufgebaut, von der grundierenden Fülle orgelnder Bässe, denen die Oberstimmen, vor allem die Soprane, wie eine mattglänzende Klangkrone aufgesetzt sind. Der dynamische Radius ist enorm, wobei der Gesamtklang stets homogen und füllig bleibt. Es hat den Anschein, daß die große Tradition der Kaiserlichen Hofkapelle – zumindest was die Qualität des Sängerischen angeht – in diesem Staatschor ihre Weiterführung findet.
Rachmaninows Chorsatz ist vorwiegend homophon-klanglich, nicht linear-strukturell orientiert. Antiphonische Gegenüberstellung von Ober- und Unterstimmen, Fernchorwirkungen, Einkleidung tradiert-liturgischer und eigener Melodien in spätromantisch aufgeweitete Diatonik des Harmonischen, Einhüllung solistischer Melismatik in chorische Sfumato-Wirkungen, alles das zeigt die Verschmelzung jahrhundertealter Tradition mit den harmonischen Errungenschaften des späten 19. Jahrhunderts an einem Punkt, der kein Weiterschreiten auf diesem Wege mehr zuließ. Rachmaninows in seiner Art geniales Werk hat denn auch keinerlei Nachfolge gefunden.
Die Wiedergabe ist, wie gesagt, exemplarisch in ihrem Farbreichtum, ihrer Intonationsgenauigkeit, ihrer „Atmosphäre". Das ganz leicht eingehallte Klangbild verunklart die Musik nicht, schafft aber jene Räumlichkeit, deren sie bedarf. Kühle Präsenz wäre hier kaum am Platz. Eine gewisse Baßlastigkeit hat ihre Ursache in der Klangcharakteristik des Chores. Das Fehlen der Texte ist ein Mangel.
(Philips 209 S Electronic mit Ortofon M 15 E Super, Marantz 2270, Philips RH 532 Electronic MFB)

A. B.

Oper

Giacomo Puccini (1858–1924)

Tosca (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache)

Floria Tosca	Leontyne Price
Mario Cavaradossi	Placido Domingo
Baron Scarpia	Sherrill Milnes
Angelotti	Clifford Grant
Messner	Paul Plishka
Spoletta	Francis Egerton
Sciarrone	John Gibbs
Hirte	David Pearl

Wandsworth School Boys' Choir; John Alldis Choir; New Philharmonia Orchestra, Dirigent Zubin Mehta

RCA ARL 2–0105 (LSC)	50,– DM
Interpretation	8
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Zubin Mehta, der mit seiner „Turandot"-Interpretation (vgl. Heft 2/74) einen der besten Beiträge zum Puccini-Katalog seit Jahren leistete, trifft im Fall der „Tosca" – es handelt sich meines Wissens um die zehnte Gesamtaufnahme nach dem Krieg – auf bessere Konkurrenzaufnahmen als bei Puccinis letzter Oper. Denn für des Komponisten Sardou-Vertonung haben die 20 Jahre alte Einspielung unter Victor de Sabata (Callas / di Stefano / Gobbi) und die zehn Jahre jüngere unter Herbert von Karajan (Price / di Stefano / Taddei) kaum überbietbare Maßstäbe gesetzt. Letztere ist auch nach technischen Gesichtspunkten up-to-date, der neuen RCA-Aufnahme nicht nur gleichwertig, sondern sogar über-

legen. Sie ist sozusagen saftiger und opulenter im Klang, dynamisch weiter ausgestuft und kontrastreicher in der Schattierung der Orchesterfarben. Dazu trägt vor allem das ungemein sensible Spiel der Wiener Philharmoniker bei, die den Intentionen Herbert von Karajans genauestens folgen und geradezu für eine Orgie instrumentalen Wohlklangs sorgen. Trotzdem: die neue, sachlichere und kühlere Aufnahme Mehtas kann sich behaupten. Sie hält die Mitte zwischen Karajans überaus luxuriöser Klangartistik und der beherrscht-expressiven Interpretation Victor de Sabatas. Der Italiener dirigiert die „Tosca" am wenigsten affektiert, sorgt für zügige, fast lineare Abläufe, reduziert die Rubati (die bei Karajan zum Exzeß gesteigert sind) und versteht es wie kein anderer, seine Sänger die heftigen Affektsituationen der Oper in intelligente, durchdachte „Klanggestalten" übersetzen zu lassen. Dieser beherrschten, vom Kunst*verstand* gesteuerten Expressivität setzt Mehta eine unaffektierte, strikte Sachlichkeit entgegen, die sich konsequent jeder gefälligen Effekthaschereien entschlägt. Gelegentlich wirkt Mehta fast übervorsichtig (Te Deum), so als fürchte er die krude Theatralik dieser Oper, die von einem amerikanischen Kritiker einmal treffend „an opera opera" genannt wurde, also eine spezifisch „opernhafte" Oper.

Die sängerischen Leistungen der neuen Aufnahme sind über weite Passagen beachtlich, wenn auch gleich recht neutral und routiniert-unpersönlich. Offenbar war es der RCA darum zu tun, die vormals an Decca ausgeliehene Primadonna mit einer ihrer besten Rollen und einem populären vokalen Ambiente in den eigenen Katalog zu bekommen. Aber gegenüber der Karajan-Aufnahme hat die Price ihr Rollenkonzept nicht geändert: sie ist als Tosca weiterhin die große Primadonna geblieben, die nicht in die Realität finden kann. Selbst in den erregten Dialogen mit Scarpia schlägt sie die Töne einer Sängerin an, macht nicht den von Maria Callas verdeutlichten Umschlag deutlich, daß Tosca irgendwann aus der Rolle, die sie vor dem „schönen Mario" (Szenenanweisung) spielen kann, heraustreten muß. Maria Callas verdeutlichte dies durch einen musikalisch-psychologischen Einsatz der Klangfarbe, übersetzte ganze Phrasen in gleichsam visuelle Klanggestalten, während die Price bei konventioneller Rhetorik bleibt, eben bei Operngesten. Wenn Tosca, angestachelt von Scarpia, weinend die Kirche verläßt („Dio mi perdona . . . Egli vede ch'io piango", 4 vor Ziffer 79), klingt dies bei der Callas wie ein innerer Monolog, bei der Price wie eine effektvolle Geste. Ins Krass-Plakative verliert sich Frau Price am Ende des 2. Akts. Wenn sie Scarpia „Muori, dannato" zuschreit, dann hat sie nicht nur mit der tiefen Lage (kleines C und D) beträchtliche Resonanzschwierigkeiten, dann greift sie auch zu den Mitteln konventionellster Opernrhetorik. Fast parodistisch der hohl-pathetische Ton bei der ganz auf dem tiefen D liegenden Phrase „E avanti a lui tremava tutta Roma" (II, 1 vor 64): hier wird reiner Opernpomp inszeniert. Sofern man sich mit dieser konventionellen Attitüde abfinden mag, kann man jedoch die Entfaltung üppiger Kantilenen und fabelhaft plazierte Spitzentöne (mühelos zentrierte, resonante C" im 2. Akt, ohne die leidigen Portamenti) bestaunen – die Stimme der Price ist, von der etwas matten tiefen Lage abgesehen, nach wie vor ein Prachtinstrument.

Dies läßt sich auch von Placido Domingo sagen, der hier eine seiner besten Leistungen auf Platte überhaupt bietet. Seine dunkle, gleichsam weinrote und ungemein klangsinnliche Stimme paßt vorzüglich zur Rolle des Mario. Er ist, wie einst Alfred Piccaver, ein idealer Puccini-Tenor, weil sich der vokale Ausdruck weniger aus klarer Textartikulation als aus einer fast schon neurotischen Erregung am Klang der eigenen Stimme ergibt (gerade in den typischen Puccini-Kantilenen ist ja die Funktionsgleichheit von musikalischer Kantilene und dramatischem Ausdruck aufgehoben, verkehrt). Wie Piccaver gelingen Domingo jene weichgezeichneten, nicht übermäßig ausartikulierten Bögen und die seidigen, verhangenen Spitzentöne, mit denen die latente Katastrophensituation des Dramas sinnlichsüß überspielt werden. Das Es-dur-Andante-sostenuto aus dem Liebesduett (1. Akt) und auch die Sternen-Arie jedenfalls sind reiner Tenorbalsam: die Balance der Phrasen, die Akzentuierung, die behutsamen Rubati – all das ist perfekt. Mehr Mühe hat der Sänger mit der Zentrierung der Stimme bei „Mezza-voce"-Phrasen vor allem in der Bruchlage: „O dolci mani" singt er nicht mit der erforderlichen, leichten Kopfresonanz. Dennoch, in toto eine vortreffliche Leistung.

Im Vergleich dazu bleibt Sherrill Milnes blaß und unpersönlich. Wenn man im Ohr hat, mit welch bedrohlicher Geste ein Giuseppe Taddei die erste Scarpia-Phrase („Un tal baccano in chiesa! Bel rispetto", 8 nach 56) förmlich sichtbar macht, fällt Milnes deutlich ab. Erstaunlich, daß ein so höhenbetonter Sänger mit Tönen über dem E größte Mühe hat, wenn er sie nicht gerade im „ff" singen darf. Alle Konversationspassagen bringt Milnes auf Grund seiner sehr überlegten Artikulation gut, aber das „Te Deum" oder die Szene aus dem 2. Akt („Già mi dicon venal") singt er ohne stimmliche Autorität; er ist mit der Rolle in jedem Betracht überfordert.

Die kleinen Partien sind ansprechend besetzt: Paul Plishka kopiert zwar die Gickser und Quietschtöne, die Fernando Corena für die Partie des Messner offenbar eingebürgert hat, läßt aber eine prachtvolle Baßstimme hören; auch Clifford Grant (Angelotti) verfügt über sehr gutes Material, singt jedoch ein armes Italienisch; enttäuschend der Hirtenknabe (vor allem wenn man die Himmelsstimme aus der de-Sabata-Aufnahme in Erinnerung hat).

Klanglich ist die Aufnahme akzeptabel, läßt aber keine spezifische Schallplattenregie erkennen: die Stimme des Hirtenknaben ist zu vordergründig aufgenommen, auch die Kantate aus dem zweiten Akt klingt allzu direkt, zu nah. Sehr störend sind Vorechos (z. B. Beginn der Oper, vor Vissi d'arte und in der Schlußszene, in der man Tosca schon schreien hört, während sie ihren Mario noch aufzustehen heißt). Deutsch/italienisches Libretto; dürftiger Einführungstext; ordentliche Oberfläche.

(Thorens TD 150, Ortofon M 15 Super, Kenwood 6160, Heco P 4000)

J. K.

Nicolai Gedda – Seinen Freunden gewidmet

Arien aus Turandot, Tosca, Die Afrikanerin, Rigoletto, Aida, Die Lustigen Weiber von Windsor, Martha, Faust, Lohengrin, Das Leben für den Zaren, Aleko

Verschiedene Orchester unter Giuseppe Patané, Francesco Molinari-Pradelli, Heinrich Bender, Gika Zdravkovitch

EMI Electrola 1C 047–30 638	10,– DM
Interpretation	7–10
Repertoirewert	4
Klang-, Aufnahmequalität	7–9
Oberfläche	8

Die Platte, zusammengestellt aus früheren Recitals von Nicolai Gedda, zählt zu den „Promotion LPs". Durch den niedrigen Preis werden viele Käufer avisiert, die auf den Innenseiten die Covers anderer Gedda-Aufnahmen finden. Die hier zusammengekoppelten Titel wurden zwischen 1967 und 1969 aufgenommen (die Electrola verzeichnet seit geraumer Zeit genaue Aufnahmedaten), lediglich die Faust-Arie aus Gounods Oper – in deutscher Sprache – entstand 1974. Die Aufnahme gehört zu den schwächeren dieses Recitals, weil sich Gedda offenbar nicht in bester stimmlicher Verfassung befand. Sein einst so klarer und jünglingshafter Tenor weist inzwischen erste Alterserscheinungen auf. So kommt es, weniger bei extremen Noten als vielmehr in Details der Klanggebung, zu Unebenheiten, die sich insonderheit dann zeigen, wenn Gedda bei seinen subtilen Artikulationsnuancen die Stimme nicht mehr so sicher einschwingen kann wie ehedem. Die übrigen Aufnahmen sind bekannt. Gegen die italienischen Arien, die nicht optimal ausgewählt sind (warum die erste und nicht die zweite Cavaradossi-Arie?), lassen sich weniger technische Vorbehalte machen als vielmehr grundsätzliche Einwände gegen den Habitus des Vortrags, der mit der Musik nicht unbedingt übereinstimmt (Turandot, Aida). Die Nemorino-Romanze ist ohne Sonne und Wärme, die Herzog-Canzone hingegen gut. Die deutschen Arien sind exemplarisch gelungen: unsentimental die Lyonel-Arie aus Martha, mit schwebendem Mezza-voce-Klang die Fenton-Romanze, herrlich ausgestuft die Gralserzählung. Glanzstück der Platte ist die Sobinin-Romanze mit sechs fanfarenhaft attackierten C" und unglaublich beherrschter Führung der französischen „voix mixte" im Binnenteil der Arie – eine stimmlich sensationelle Leistung.

Klanglich ist die Platte ordentlich. Die Verklirrungen, die an der Originalausgabe des italienischen Recitals festzustellen waren, sind behoben; die Oberfläche des Probeexemplars war, von winzigen Knistergeräuschen abgesehen, tadellos.

(TD 150, Ortofon MF 15, Kenwood KR 6160, Heco P 4000).

J. K.

Domingo conducts Milnes / Milnes conducts Domingo

Arien aus Carmen, Hérodiade, Faust, André Chenier, Cavalleria Rusticana – mit Sherrill Milnes

Arien aus Carmen, Mefistofele, André Chenier, Rigoletto, La Traviata – mit Placido Domingo

New Philharmonia Orchestra, Dirigenten Placido Domingo und Sherrill Milnes

RCA ARL1–0 122 (LSC)	22,– DM
Interpretation	3
Repertoirewert	0
Aufnahme-, Klangqualität	4
Oberfläche	8

Placido Domingo, der sich mit 32 schon seine ersten Krisen leistet und Opernauftritte absagen muß, hat die warnenden Stimmen, die ihm den raschen Verschleiß seiner Stimme durch unausgesetzte Überbeanspruchung prognostizierten, mit dem Hinweis abgetan: „Dann werde ich halt dirigieren". Ob seine Fans auch dann noch zu seinen Aufnahmen greifen, muß nach dieser Platte bezweifelt werden. Domingo kommt über eine routinierte, fade Kapellmeisterlichkeit nicht hinaus; sein Kollege Milnes neigt hingegen zu einem übertriebenen, aber selten kontrollierten Brio. Für die Fans dürften die Töne der beiden Stars wichtiger sein als die Stabführung. Nicht, daß die Töne viel besser wären. Ein so langweilig-routiniertes, schlecht gesungenes Recital ist dem Rezensenten lange nicht mehr auf den Plattenteller gekommen. Gewiß, man kann bei derlei kommerziellen Aufnahmen, mit denen die Firmen den vertraglichen Verpflichtungen ihren Stars gegenüber nachkommen (müssen!), nicht mehr jene erfüllten Augenblicke erwarten, die dermaleinst von wirklichen Sängern angestrebt wurden. Aber daß zwei sogenannte Weltstars sich in so deolater Weise selber präsentieren, deutet auf die Schwundstufe der Sängeroper im allgemeinen hin. Vor allem der Bariton klingt total ausgesungen. In „Vision fugitive" aus Massenets „Hérodiade" fehlt es ihm an der erforderlichen bassigen Resonanz; deren Fehlen gibt dem Lied des Toreador geradezu karikaturistische Züge, zumal auch die hohen Noten ohne jede Akzentkraft plaziert werden; überhaupt wirkt die Stimme über dem Schlüssel-C, also in der oberen Quinte seiner zweiten Oktave, völlig überfordert. Vor allem Sostenuto-Phrasen bleiben bar aller Klanglichkeit und ausgewogenen Führung. Akzente werden nicht aus konzentrierter Klangverdichtung gewonnen, sondern rauh und unkontrolliert ausgestoßen.

Domingo hat zwar mehr Kraft, Volumen und Klang als sein Kollege. Deklamatorische Feinheiten oder saubere Wortartikulation, zu der freilich vor allem bei kurzen Notenwerten rasches, sauberes Einschwingen gehören würde, sucht man jedoch vergeblich. Die Blumenarie wird nicht in einem verhangenen Klang vorgetragen, nicht behutsam moduliert, sondern ölig ausgesungen, dynamisch durchweg mit zu hohem Pegel. Die Traumszene des Faust aus Boitos „Mefistofele" ist, ebenso wie Cheniers „Come un bel di", ohne Atmosphäre; stattdessen greift Domingo zu aufgesetzten Schluchzern. Vollends die lyrischen Verdi-Szenen zeigen, wie schlecht Domingo beraten ist, wenn er sich auf den dunklen Klang seiner Mittelstimme verläßt. Folge ist, daß er die vielen Diminuendi, Piano-Vorschriften und Mezza-di-voce-Möglichkeiten in den Arien

les Herzogs („Ella mi fu rapita – Parmi veder le la-
rime") und des Alfredo („De' miei bollenti spiriti")
uszuführen nicht mehr in der Lage ist. Eine schöne
Stimme ist viel, aber nicht genug.
)as Ärgernis verdoppelt sich durch die durchge-
ende Verklirrung dieser Platte, die so rasch wie
nöglich vergessen werden sollte.
TD 150, Ortofon MF 15, Kenwood KR 6160, Heco
4000)

J. K.

Pilar Lorengar in Opernarien und -szenen

Szenen aus Orpheus und Eurydike, Idomeneo, Die
Zauberflöte, Der Freischütz, Hoffmanns Erzählun-
gen, Mignon, Die Verkaufte Braut, Madame Butter-
ly

Pilar Lorengar, Sopran; Rudolf Schock und Fritz
Wunderlich, Tenor; Hermann Prey, Bariton; Gottlob
Frick, Baß; verschiedene Orchester, Dirigenten
Horst Stein, Berislav Klobucar, Rudolf Kempe

Electrola 1C 063–30 144	23,– DM
nterpretation	7–9
Repertoirewert	7
Klang-, Aufnahmequalität	6–8
Oberfläche	9

Als Kommentator hat Ulrich Schreiber im Rücksei-
entext zu dieser Platte der Rezension vorgegriffen;
hat vor allem den Vorwurf impliziert, daß die Plat-
enfirmen einer so musikalischen, vielseitigen,
sorgfältigen und stilvollen Sängerin wie Pilar Lo-
engar kaum je die rechten, großen Aufgaben zuge-
wiesen haben. Dies ist vermutlich die Bestrafung
dafür, daß Pilar Lorengar immer mehr Wert auf
sorgfältige Ensemble-Arbeit als auf die Jet-Karriere
gelegt hat.
Die hier zusammengestellten Szenen stammen aus
Querschnitten der Electrola, die zwischen 1961 und
1963 gemacht wurden; nur die fabelhaft gesungene
Szene der Marie aus „Die Verkaufte Braut" stammt
aus der Gesamtaufnahme unter Rudolf Kempe. Alle
diese Aufnahmen zeigen, daß Pilar Lorengar etliche
berühmtere Stars in vergleichbaren Rollen des lyri-
schen und jugendlich-dramatischen Fachs glatt
ausstícht. Wo gäbe es sonst Sänger aus dem Aus-
and, die das Deutsche so fabelhaft klar artikulieren
und selbst Umlaute phonetisch richtig bilden? Wo
Sängerinnen mit so kernigem, raschem Ansprung
n die gleichwohl schlank gebildete Höhe? Wo Sän-
gerinnen, die so klug wie die Lorengar in eine Arie
auf die Funktionsgleichheit von Kantilene und
Vortausdruck hineinhören? Ulrich Schreiber weist
echtens auf den „elegischen Unterton" als die
grundsätzliche Ausdrucksqualität dieses Singens
hin – in dieser Hinsicht übertrifft Pilar Lorengar
etwa Gundula Janowitz beträchtlich. Zu betonen
st, daß das gelegentlich bemängelte, extrem ra-
che Vibrato hier nicht nur beherrscht ist, sondern
auch klug zur Ausdruckssteigerung eingesetzt
wird.
Eine erfreuliche, aber etwas teure Platte, zumal sie
m Rillen-Innenraum deutlich zu Verklirrungen
neigt, wie denn auch hohe Töne durchweg stark
erklirrt sind. Die Pressung ist tadellos.
TD 150, Ortofon MF 15, Kenwood KR 6160, Heco
4000)

J. K.

Berlin, Die Staatsoper Unter den Linden 1919–1945

Merian Musik-Dokumentation 98 – 256 901/08 So-
lor

Ich weiß wirklich nicht, ob es hier angebracht ist,
eine Bewertung der einzelnen Kategorien vorzu-
nehmen, die Quantität und die Bandbreite scheint
mir dafür zu groß – in jedem einzelnen Bereich gibt
es ungeheuer unterschiedliche Leistungen – be-
werten möchte ich eigentlich nur den Repertoire-
wert: 10

Ein Haus, eine Stadt, eines der großen Opernzen-
tren der Welt nimmt hier klingende Gestalt an – das
Berlin der Weimarer Republik und des Dritten Rei-
ches. „Berlin – Die Staatsoper Unter den Linden
1919–1945" heißt die Acht-Platten-Kassette, doch
ihr Titel ist eine gelinde Untertreibung. Die Querver-
bindungen von der Lindenoper laufen in der Stadt
selbst zur Kroll-, zur Städtischen, zur Komischen
Oper, auch zum Metropoltheater und Admiralspa-
last, nicht zu vergessen zum Rundfunkorchester
und zu den Philharmonikern. Wien und Dresden
(besonders sie), München, Covent Garden und die
Met sind durch Gäste vertreten. Ein Repertoire, das
von Händels „Julius Cäsar" bis zu Strauss, Pfitzner,
Schilling und Egk reicht (nur für die beiden wichtig-
sten Uraufführungen jener Jahre, Bergs „Wozzeck"
und Milhauds „Christoph Columbus", haben sich
offenbar keine Klangdokumente mehr finden las-
sen) – in dem auch Rossinis „Wilhelm Tell", Meyer-
beers „Afrikanerin" und Spontinis „Vestalin" nicht
fehlen und die Operette mit „Fledermaus", „Zigeu-
nerbaron", „Nacht in Venedig", „Wiener Blut",
„Bettelstudent" und „Die große Sünderin" vertre-
ten ist.
Eine Stadt, in der die Oper so sehr im Zentrum des
öffentlichen Bewußtseins stand wie heute nur noch
in Wien und Mailand. Aus der bewundernswert de-
taillierten und präzisen Dokumentation von Klaus
Laubrunn, der auch über die Baugeschichte des
Hauses ganz konkret gesellschaftsbezogen refe-
riert (dagegen ist Hans Koeltzschens Beitrag „Die
Opernhäuser der Reichshauptstadt, ihre Bedeu-
tung und ihre Geschichte" ein ziemliches Ge-
schwafel) über Gertrud Bindernagel (die mit einem
„Hans Heiling"-Ausschnitt vertreten ist): „...
wurde 1920 an die Lindenoper verpflichtet, der sie
sieben Jahre lang angehörte. Sie wechselte dann an
die Städtische Oper, auf deren Treppe sie 1930 von
ihrem Ehemann niedergeschossen wurde." Opern-
geschichte als Sittengeschichte. Laubrunn beschö-
nigt nichts: „Er legte sein Berliner Amt nieder, als es
um die Aufführung von Hindemiths Mathis der Ma-
ler zu politischen Auseinandersetzungen kam"
(Kleiber, der hier ein Stück aus Bittners „Das hölli-
sche Gold" dirigiert) – „Gemeinsam mit ihrem
Mann, dem Dirigenten Fritz Zweig, verließ sie 1933
Deutschland ..." (Tilly de Garmo) – „... 1934
mußte er Deutschland verlassen" (Benno Ziegler).
Eine phantastisch fündige Auswahl – und fast alle
mit exakten Aufnahmedaten. Es gibt natürlich eine
Reihe von Überschneidungen mit Preiser-Records,
auch mit einigen anderen historischen Serien. Wä-
ren sie vermeidbar gewesen? Schwerlich, wenn
man sich, wie der Herausgeber Jürgen Grundheber,
vorgenommen hatte, repräsentativ nicht nur im Hin-
blick auf die Sänger, sondern auch hinsichtlich der
Dirigenten und des Repertoires zu sein – und das al-
les bei möglichst maximalem musikalischem und
klangtechnischem Anspruch. Eine schier unlös-
bare Aufgabe, die hier über alle Erwartungen gelöst
worden ist. Eine auch als Dramaturgie hervorra-
gende Leistung: kein bloßes Arienkonzert – auch
Orchesterbeiträge (Muck mit „Parsifal"-Vorspiel,
Pfitzner mit der Liebesmelodie aus „Das Herz",
Strauss mit dem „Rosenkavalier"-Vorspiel, Klem-
perer mit Salomes Tanz, Egk mit „Joan von Za-
rissa", Karajan mit der „Zigeunerbaron"-Ouver-
türe), Chöre und Großszenen („Meistersinger"-Fi-
nale, „Vestalin") sind berücksichtigt worden. Daß
es ein paar Datums-Grenzüberschreitungen (so-
wohl vor 1919 wie nach 1945) gibt, daß man für ein
paar Beispiele auch Londoner oder Wiener Aufnah-
men hinzugezogen hat: nur Pedanten können
daran Anstoß nehmen.
Die ersten beiden Platten sind ganz Wagner vorbe-
halten. Hat es je irgendwo, Bayreuth nicht ausge-
schlossen, ein besseres Wagner-Sängerensemble
gegeben als an der Lindenoper? Hier reüssieren die
Damen Maria Müller, Tiana Lemnitz, Frida Leider
und Margarete Klose – die Tenöre Franz Völker,
Max Lorenz, Ludwig Suthaus und Lauritz Melchior
– vor allem aber die tiefen Männerstimmen: der
noch ganz junge Josef Greindl, Josef von Mano-
warda, Jaro Prohaska, Ludwig Hofmann, Friedrich
Schorr, Rudolf Bockelmann und Herbert Janssen
(und schließlich gehörten ja auch noch Alexander
Kipnis und Emanuel List zu den Stützen des Hau-
ses). Sie scheinen inzwischen ausgestorben, die
Bässe von so abgrundtiefer Kellerschwärze.
Dann kommt eine Platte mit deutschen Spielopern:
„Lustige Weiber" (Gerhard Hüsch und Eugen
Fuchs: „In einem Waschkorb"), „Abu Hassan",
„Barbier von Bagdad", „Martha" (Erna Berger und
Fritz Krauss), „Hans Heiling", „Evangelimann" (Ka-
rin Branzell: „O, schöne Jugendtage") und Bittners
„Höllisches Gold". Nochmals deutsche Oper, ein
bißchen bunt (und bei „Julius Cäsar" müssen wir
halt ein Auge zudrücken), auf Platte 4 mit „Zauber-
flöte" (phänomenal Gitta Alpar: „Der Hölle Rache"),
„Freischütz" (Lemnitz als Agathe und Hofmann als
Kaspar – und ich kenne keine besseren Vertreter
dieser Rollen), „Fidelio" (Hilde Konetzni und Tor-
sten Ralf), „Waffenschmied", „Tiefland" (Liselotte
Enck und Willi Störring), „Das Herz" und „Mona
Lisa" (Michael Bohnen).
Platte fünf ist auf Seite eins Mozart gewidmet, in
deutscher Sprache (denn damals legte man noch
Wert darauf, daß Sänger und Publikum verstanden,
wovon gesungen wurde) – mit Berger, Peter An-
ders, Mathieu Ahlersmeyer und vor allem dem her-
vorragenden Willi Domgraf-Faßbaender („Ach, öff-
net eure Augen"). Seite zwei gehört Richard
Strauss – „Arabella" (Lemnitz und Hüsch: „Das war
sehr gut, Mandryka"), „Ariadne" (Nymphen-Ter-
zett), „Rosenkavalier" (auch Helge Rosvaenge mit
„Di rigori amato") und Klemperers „Salome".
Auf der sechsten Platte geht es zunächst nach
Frankreich („Carmen", die Sequidilla, ziemlich
schrecklich von Barbara Kemp – „Hoffmanns Er-
zählungen", Richard Tauber, phantastisch vielfar-
big und charakterscharf mit „Klein Zack" – „Marga-
rethe", mit brillanter Leichtigkeit von Hedwig De-
bicka gesungen „Ha, welch ein Glück" – „Fra Dia-
volo" mit Hermann Jadlowker), mit Abstechern
nach Böhmen („Verkaufte Braut": „Komm mein
Söhnchen, auf ein Wort" – Charles Kullmann und
Fuchs) und Burgund (Tanz der Mauren aus Egks
„Joan von Zarissa") – und auf Seite zwei nach Ruß-
land („Eugen Onegin", Lemnitz mit Tatjanas Brief-
arie – „Pique Dame", mitreißend Prohaska in
„Wüchsen doch den Mädchen Flügel" – „Boris Go-
dunow" mit Theodor Scheidl) und Mähren („Je-
nufa" mit Zinaida Jurjewskaja in „Mutter, ich hab'
den Kopf schwer").
Dann kommen „Othello" (Völker mit „Gott, warum
hast du gehäuft das Elend"), „Tosca" (Rose Pauly),
„Bohème" (Maria Cebotari und Rosvaenge in einer
Musterdemonstration deutschen Puccini-Singens
mit „Wie eiskalt ist dies Händchen" und „Man
nennt mich nur Mimi"), „Butterfly" (Margherita Per-
ras) und „Turandot" (Victoria Ursuleac, ganz und
gar unkonventionell mit „In diesem Schlosse") –
und auf der zweiten Seite der siebten Platte noch
„Liebestrank" (Gino Sinimberghi mit „Una furtiva
lagrima", der einzigen italienisch gesungenen Arie
dieser Auswahl – das heißt abgesehen natürlich von
„Di rigori amato"), Wolf-Ferrari mit „Susannes Ge-
heimnis", „Wilhelm Tell" (Joseph Schwarz), „Afri-
kanerin" (Robert Hutt: „Land, so wunderbar") und
„Vestalin" (u. a. Paula Buchner, Erich Witte und
Greindl).
Und die Schlußplatte gehört auf Seite eins nochmals
Verdi mit „Rigoletto" (Domgraf-Faßbaender mit
„Feile Sklaven", und das ist nun allerdings ein deut-
scher Verdi-Stil, der mir ein bißchen zu deutsch ist),
„Traviata" (Marcel Wittrisch: „Ach, ihrer Augen
Zauberblick", ohne Kabaletta), „Troubadour" (Mar-
garete Arndt-Ober und Tino Pattiera: „O, daß noch
einmal sie erschiene"), „Sizilianische Vesper"
(endlich Heinrich Schlusnus, in Top-Form mit „In
Glanz und Pracht") und „Macht des Schicksals" mit
Klosterszene (Hilde Scheppan und Hofmann) und
Rataplan-Chor (angeführt von Genia Guszalewicz).
Und auf Seite sechzehn dann das große Operetten-
Finale, in dessen einzelnen Ausschnitten noch
Irene Eisinger, Karl Jöken, Lotte Schöne und Maria
Ivogün neu zu hören sind. – Dies nur als Kostproben
einer Auswahl, die dreizehn Dirigenten und achtzig
Sänger namentlich nennt („und viele andere" – zu
denen beispielsweise ein Karl Böhm gehört).
Das Klangbild ist natürlich sehr unterschiedlich.
Man hat getan, was man konnte, die vorhandenen
Aufnahmen vor der Überspielung zu säubern, und
man ist durchweg mit allem technischen Know-
how, viel Fingerspitzengefühl und herzlicher Liebe
zur Sache ans Werk gegangen –, immer in der Ab-
sicht, die Stimmen möglichst unbeschädigt zur Gel-
tung kommen zu lassen. Doch ganz hat sich das
Rauschen, Knacken und Knistern nicht wegfiltern

lassen, haben sich die plötzlichen Perspektivwechsel und abrupten Schnitte nicht reparieren lassen. Immerhin: Unzumutbares wird hier niemandem zugemutet. Alles in allem also ein außerordentlich ambitionierter Plan, der, wie ich meine, maximal realisiert worden ist: ein Stück Opernzeitgeschichte wird hier zu einem spannenden Hörereignis.
(Lenco L 75, Ortofon M 15 E Super, Sony 6060 F, Wharfedale Denton)

oe

Vokalmusik

Franz Schubert (1797–1828)

Lieder nach Texten Goethes:

Vier Mignon-Lieder; Die Liebende schreibt; Nähe des Geliebten; Heidenröslein; Liebhaber in allen Gestalten

Elly Ameling, Sopran; Dalton Baldwin, Klavier

Drei Gesänge des Harfners; Der Sänger; Erlkönig; Ganymed

Hermann Prey, Bariton; Karl Engel, Klavier

Philips 6500 515	25,– DM
Interpretation	7/4
Repertoirewert	4/6
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Die Idee, Schubert-Lieder nach den jeweiligen Textdichtern auf Platten zu vereinen, ist so alt wie bewährt (wobei die Frage unterdrückt sei, ob Goethe für Schubert wirklich ein so Genialität freisetzender Dichter war wie etwa Mörike für Hugo Wolf); erfreulich an der vorliegenden Aufnahme, daß sie nach Frauen- und Männerliedern unterteilt ist. Dieser Reiz des Programms wird durch die unterschiedliche Interpretationshaltung der beiden Sänger sowohl gesteigert als auch verringert. Gesteigert in der Weise, daß die Platte als Demonstrationsobjekt für interpretatorische Anti- und Superemanzipation vom Kunstwerk dienen kann, verringert durch das Qualitätsgefälle. Bei Elly Ameling ist eine prinzipiell lobenswerte Zurückhaltung gegenüber emotionalen Befrachtungen zu konstatieren. So sehr das einem Lied wie dem Heideröslein bekommt (sehr überzeugend, wie die Sängerin hier ihre schmale expressive Bandbreite genau einsetzt), so fraglich ist das bei den Mignon-Liedern, zumindest den eigentlichen drei („Kennst du das Land?" ist früher komponiert und als Komposition weniger von Belang). In seinem Einführungstext stellt Karl Schumann – als hätte er Elly Amelings Interpretation rechtfertigen wollen – die These auf, daß Schubert Mignons differenzierte Seelenlage beiseite ließ und die Verse als lyrische Intermezzi vertonte. Das mag unter morphologischem Aspekt richtig sein, ist es aber, strukturalistisch betrachtet, mitnichten. So hat etwa Thrasbylos G. Georgiades nachgewiesen, daß hier „die Melodie keinen eigenen Willen hat, daß vielmehr ihre Tugend das Anschmiegsame ist; sie kann mit der Sprache verschmelzen, ja sie muß dies, will sie etwas bedeuten. Ihre Unselbständigkeit ist ihre Kraft". Das heißt konkret: Schuberts Verzicht auf psychologische Differenzierung stellt sich für den Interpreten (nicht zuletzt für heutige, da die Wirkungsgeschichte von Goethes Versen ja ihrerseits auf die Vertonungen einwirkt) als ein Freiraum dar, in dem die Vermittlung eines historischen und sprach-musikalischen Funktionszusammenhangs erst stattfinden kann. Elly Ameling dagegen bemüht sich um eine quasi historistische Interpretation, die an Stelle der vermittelten Differenzierung die Naivität quasi authentischer Geschichtlichkeit setzt. Das Ergebnis ist eine Direktheit und Oberflächigkeit, die schon durch das moderne Begleitinstrument als uneigentlich sich herausstellt. Hört man dagegen etwa Agnes Giebel mit denselben Liedern, so nimmt die elegisch getönte Selbstentfremdung der Mignon ganz andere, nämlich überzeugende Gestalt an. Die Giebel hat es verstanden, solche Kunst nicht auf den Fetisch angeblich historisch abgesicherter Authentizität herunterkommen zu lassen.

Bei Hermann Prey liegt der Fall erheblich einfacher. Von dem, was Interpretation gerade in einer Zeit, die allenthalben – besonders im kulturellen Bereich – von Geschichtsblindheit gekennzeichnet ist, zu leisten habe, wird man ihm keine Kenntnis unterstellen. Er singt etwa die Gesänge des Harfners (vom Erlkönig will ich erst gar nicht reden) zwar um Differenzierung bemüht, läßt aber – das macht den ersten Gesang fast unerträglich – keinen Zweifel daran, daß er den Notentext auf die jeweils nächste Fermate hin anschielt, die er dann mit Anzeichen großer Erleichterung frühzeitig ansteuert. Der dabei so klägliche Ton – kläglich nicht als materiale Kategorie, sondern als expressive – scheint ihn im Gefühl zu bestärken, beim Vortrag eine Art Atlas zu sein, der das Leid der ganzen Welt trägt. Etwas weniger von dieser Lastbereitschaft würde nicht nur den Stimmbändern des Sängers zu früherem Ansprechen verhelfen, sondern die gesungene Musik auch in ihrer Größe rekonstruieren.

Karl Engels Begleitung hat mehr Tiefenperspektive als die Dalton Baldwins. (Da es seit Gerhard Hüsch keine überzeugende Aufnahme der Gesänge des Harfners mehr gegeben hat, ist der Repertoirewert der Prey-Aufnahme höher anzusetzen als der interpretatorische.)

Klang- und Preßqualität sind erstklassig.
(Braun PS 500, Ortofon M 15 E Super, Technics SA 8000-X, Heco P 4000)

U. Sch.

Gustav Mahler (1860–1911)

Das klagende Lied (Teil II und III)

Heather Harper, Sopran; Norma Procter, Alt; Werner Hollweg, Tenor; Niederländischer Rundfunkchor, Concertgebouw Orchester Amsterdam, Dirigent Bernard Haitink

Philips 6500 587	25,– DM
Interpretation	8
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	6

Als Ulrich Dibelius in Heft 8/71 die Boulez-Aufnahme von Mahlers „Klagendem Lied" rezensierte, konzedierte er dem Franzosen, „in den immer noch recht kleinen Kreis kompetenter Mahler-Dirigenten" eingetreten zu sein. Dieser Eindruck wird beim vergleichenden Abhören der neuen Haitink-Aufnahme erhärtet (in bezug auf die Kompetenz Boulez') und zugleich relativiert – denn die Aufnahme von Wynn Morris erscheint mir ebenfalls „mahlerischer" (nicht im affektgeladenen Sinn des Wortes) als die Haitinks zu sein. So bewundernswert die Fähigkeit des Holländers, den epischen Zug dieser Musik durchzuhalten, ihn auf die ungeheure Klimax gegen Ende anzulegen, so vermisse ich doch ein spezifisches Gespür für Mahlers schon in diesem Frühwerk faszinierende Funktionalisierung des Instrumentariums. Dibelius hatte in seiner Rezension erwähnt, daß die Instrumente im „Klagenden Lied" mehr erzählen, als es der Text tut, und mit einer gewissen Zuspitzung könnte man sagen, daß die Flöte aus Menschenbein durch alle Instrumente des Orchesters geistert. Bei Boulez und Morris spürt man diese expressive Überladung des Mahlerschen Idioms (auch darin liegt seine Nähe zum frühen Schoenberg begründet) noch in Klischees wie einem Streichertremolo, das in den Klangfarben der einzelnen Instrumente aufgespalten wird. Haitink hält sich da mehr an ein Ideal von elegisch eingefärbtem Schönklang, der leider Züge eines Einheitsklangs annimmt. Man mag das, was ja auch in seiner Einspielung der Symphonien zu konstatieren ist, als einen Versuch werten, Mahler klassizistisch zu interpretieren. Und Haitink gelingt das im wesentlichen auch, wobei eben der Verlust an Schärfung konstruktiver Details notwendigerweise hingenommen werden muß. In dieser Beziehung nimmt seine Einspielung eine fast schon extreme Gegenposition zu den beiden vorerwähnten ein, stellt sich ihre Ausgewogenheit als Korrektiv zu den Unbedenklichkeiten Boulez' (vor allem im chorischen Bereich) und Morris' (der im instrumentalen Bereich keine Scheu vor jedweden Kraßheiten hat) heraus. Daß die Wahrheit allerdings in der Mitte liege, würde ich bezweifeln: eher umfaßt sie mindestens diese drei Möglichkeiten interpretatorischer Haltung.

Haitink hat das beste Orchester zur Verfügung, wenn man Homogenität und Wohlklang zur Richtschnur macht. Aber sein Konzept geht in vokaler Hinsicht nicht auf (die beiden Konkurrenzaufnahmen sind da nicht weniger anfechtbar). Während Norma Procter trotz einiger Anzeichen von Überstrapazierung dem Sinngehalt des Gesungenen sozusagen nachlauscht, ihr Timbre und auch Vibrato in den Dienst dessen stellt, was aus dem Orchester an Kommentar zu ihrem Gesang ertönt (bzw. ertönen sollte, so wie es bei Boulez und Morris der Fall ist), rettet sich Werner Hollweg in ein hier deplaziertes Ideal von mozartisch schlankem Schöngesang, gibt Heather Harper Töne von sich, die Zweifel daran aufkommen lassen, ob sie das Gesungene auch versteht. Der Niederländische Rundfunkchor hat nicht die schneidige Attacke der Ambrosian Singers bei Morris, flackert zudem in dynamischen Spitzen bedenklich – da gewinnt die auffällige Unhomogenität von Boulez' London Symphony Choir nachgerade emanzipatorischen Wert. Was die Boulez-Aufnahme nach wie vor konkurrenzlos macht, ist die Tatsache, daß sie auch den von Mahler unterdrückten ersten Teil enthält (zusammen mit einer grandiosen Interpretation des Adagios aus der zehnten Symphonie).

Die Klangqualität der Haitink-Aufnahme ist insgesamt befriedigend, in der Lösung der Probleme des Fernorchesters vorbildlich. Der auch in seiner Klangfarbenbalance mit aller Dynamik eingefangene Gesamtklang wird erkauft durch einen sehr niedrigen Aufsprechpegel. Beim Rezensionsexemplar führt der dazu, daß man an allen leiseren Stellen ein lokomotivartiges Fauchen hört.
(Braun PS 500, Ortofon M 15 E Super, Technics SA 8000-X, Heco P 4000).

U. Sch.

Unterhaltung

The Singers Unlimited – Four Of Us

We've Only Just Begun; It Could Happen To You; Soon It's Gonna Rain; Where Is Love; My Ship; You've Got A Friend; Jennifer's Rabbit; Look Around; Snowfall; If

Gene Puerling, Don Shelton, Len Dresslar, Bonnie Herman (vocs); Don Shelton (as, afl, fl); Bobby Lewis (fl-h); Pat Ferreri (g, e-g); Jim Atlas (b, e-b); Jerry Coleman (dr, e-p); aufgenommen im Juni 1973

MPS/BASF 20 21 852-2	22,– DM
Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Nachdem sich die Singers Unlimited mit ihrer Weihnachtsplatte „Christmas" selbst übertroffen und einen Meilenstein in der Geschichte der populären Gesangskunst vorgelegt haben, hier nun ein weiteres, ihr viertes, Feinschmeckeralbum. Die versierte Vokalgruppe wird diesmal in sechs von zehn Titeln von einer Instrumentalcombo begleitet, in der Sänger Don Shelton auch zu Altsaxophon und Flöte

greift. Aus den wieder raffiniert harmonisierten, intim arrangierten und ausgetüftelt perfekt vorgetragenen Songs ragt Claude Thornhills „Snowfall" hervor. Auch David/Bacharachs „We've Only Just Begun" und Carroll Kings „You've Got A Friend", sowie Gates' „If" sind liebenswertes Ohrenfutter, während die restlichen Titel von ihrer melodischen Tragfähigkeit her eher zum Durchschnitt neigen. Immerhin kann die sorgfältig ausgesteuerte und stilgerecht klingende Platte den Liebhabern sinnlich-einschmeichelnder Songkultur empfohlen werden.

(Acoustical 2800-S, Sony PUA-237, Ortofon M 15 E Super, Wega 3110, Sonab OA-4 Type 2)

Li.



Werner Baumgart And His Big Band Baden-Baden – Glenn Miller 2000

Glory, Glory Hallelujah; Terrasse am Meer; St. Louis Blues; Ramblin' Rose; Solvejgs Lied; Pennsylvania 65000; In The Mood; Long, Long Ago; Donkey Serenade; Tuxedo Junction; Es war einmal eine Liebe; My Guy's Come Back; American Patrol; Danny Boy; An American In Paris; Bleib' immer bei mir; Largo von Händel; String Of Pearls; Moonlight Serenade; Barcarole; I Know Why; Little Brown Jug; Tenderly; Good Night Ladies

Werner Baumgart (ld, ss, cl); Ferenc Aszodi, Klaus Mitschele, Rolf Schneebiegl, Sigi Achhammer (tp); Heinz Hermannsdörfer, Gerd Lachmann, Georg Höhne, Werner Betz (tb); Bernd Fischer, Peter Drischel, Rudi Flierl, Gerd Husemann, Johnny Feigl (reeds); Edi Högemann (p, org); Jürgen Franke (g); Heinz Kitschenberg (g, e-b); Werner Schulze (b, perc); Hermann Mutschler (dm); Botho Lukas Chor (Gesang). Aufgenommen im Februar 1973

MPS/BASF 29 21 793–0 (Doppelalbum) 29,– DM

Musikalische Bewertung	7
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	9

Baumgarts „Big Band Baden-Baden" ist bis zum letzten Mann mit Rolf-Hanns Müllers SWF-Tanzorchester identisch. Somit stehen die Positiva von vornherein fest: Präzision, Swing und Klangfülle, gepaart mit hoher Spielkultur und pompfreier Eleganz. Wer bei dem Albumtitel argwöhnt, daß hier „In The Mood" und „String Of Pearls" mit Elektrogags und Synthesizerspielchen auf Zukunftsmusik gequält werden, ist schnell eines Besseren belehrt. Baumgart, zusammen mit Heinz Hermannsdörfer auch der Arrangeur des Albums, hat die alten Silbersoundnummern leicht überarbeitet und aktualisiert, daneben aber auch eine ganze Anzahl anderer Stücke nach bewährter Miller-Mode eingekleidet. Aus dem Largo von Händel ist zwar nicht gerade ein Spitzenmodell geworden, aber dafür steht der „Barcarole" das luftige Bossa-Nova-Röckchen um so besser zu Gesicht. Der Botho Lukas Chor summt in den hellsten Tönen, der Big-Band-Rhythmus hat zusätzlichen Perkussionspfeffer, und daß Rolf Schneebiegl, Ferenc Aszodi, Bernd Fischer und Rudi Flierl fähige Solisten sind, macht die Sache auch nicht schlechter. Die hervorragend aufgenommenen Platten sind auch für quadrophonische Wiedergabe geeignet – man kann sich gut vorstellen, was das für ein Klangbad sein muß.

(Braun PS 500, Shure V 15 II, Wega 3120, Beovox 4700)

Scha.

Jazz

Sonny Rollins – Horn Culture

Pictures In The Reflection Of A Golden Horn; Sais; Notes For Eddie; God Bless' The Child; Love Man; Good Morning, Heartache

Sonny Rollins (ts, ss); Walter Davis Jr (p, e-p); Masuo (g); Bob Cranshaw (e-b); Davis Lee (dr); Mtume (perc, p); aufgenommen von April bis Juli 1973

Bellaphon/Milestone BLPS 19 174 22,– DM

Musikalische Bewertung	5
Repertoirewert	2
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Joe Henderson – Multiple

Tress-Cun-Deo-La; Bwaata; Song For Sinners; Turned Around; Me, Among Others

Joe Henderson (ts, ss, fl, perc, voice); Larry Willis (e-p, ring modulator, echoplex); David Holland (e-b, b); Jack DeJohnette (dr); Arthur Jenkins (conga, perc); James Ulmer (g); John Thomas (g); aufgenommen im Januar 1973

Bellaphon/Milestone BLPS 19 177 22,– DM

Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Gato Barbieri – Chapter One: Latin America

Encuentros; India; La China Leoncia Arreo La Correntinada Trajo Entre La Muchachada La Flor De La Juventud; Nunca Mas; To Be Continued

Gato Barbieri (ts, voc); Argentinische Musiker auf Indian flute, Indian harp, g, e-g, 10-string g, e-b, Indian dr, perc, p, bandoneon und vielen weiteren lateinamerikanischen Volksmusikinstrumenten; aufgenommen 1973

Impulse (Electrola Import) AS-9 248 22,– DM

Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	7

In Heft 4/74 hatte ich über die schlechte Situation des Tenorsaxophons im Jazz geklagt: die vorliegenden Platten von Sonny Rollins, Pharoah Sanders und Archie Shepp waren durchweg enttäuschend. Unser heutiges Terzett macht da einiges wett. Zwar ist auch Sonny Rollins' zweite Platte nach seinem Comeback wieder unter Niveau. „Notes For Eddie", um gleich die schwächste Nummer zu nennen, ist ideenarm und klischeereich, langatmig und leerlaufend. Ein so simples Thema kann heutzutage nur noch als Sprungbrett für das „Eigentliche", nämlich für inspirierte Improvisationen dienen, die müssen dann aber auch danach sein. Es gibt Stellen, wo offensichtlich niemand, einschließlich Rollins selbst, mehr weiß, will er nun weiterspielen oder nicht, nimmt er noch einen Chorus oder nicht. Da hilft – und das gilt für die ganze Platte – auch die muntere, poppige Verpackung nichts, sie gibt lediglich den Sockel für ein Denkmal her, das seinem Anspruch nicht mehr gerecht wird. – Besser wirds dann bei Joe Henderson, einem hörbar unverbrauchteren Spieler. Henderson ist besser, nicht weil er eine Generation jünger ist und einen Kittel moderner bläst, sondern weil sein Spiel substantieller ist. Sein Gesang wirkt in „Tress-Cun-Deo-La" zunächst noch befremdend, in „Song For Sinners" dann, als Backgroundvocal, schon ohrenfreundlicher. Schönster Titel ist der des Schlagzeugers Jack DeJohnette: „Bwaata" – ein sanfter Swinger mit einem Hauch von Calypso und einem entfernten Gruß von Stan Getz, was bei einem so entschieden modernen Mann wir Henderson ja schon etwas heißen will (tagelang habe ich geknobelt, an was sich Jack DeJohnette hier melodisch angelehnt hat: es ist Lennie Bernsteins „America"). Das „erzählende" Baßsolo spricht für die Qualitäten von Dave Holland. – Gato Barbieri legt die wichtigste Platte des heutigen Dreiersets vor. Barbieri ist, nach Lehr- und Wanderjahren bei Don Cherry, dem Jazz Composers Orchestra und dem Erfolg seiner Fimmusik zum „Letzten Tango", dorthin zurückgekehrt, woher er kam: in seine Heimat Argentinien. Was er (auf seinen bisherigen Flying-Dutchman-Platten) mit nordamerikanischen Musikern begann, vollendet er nun (auf dieser ersten Impulse-Platte) mit argentinischen Freunden. Und diese Mischung von frenetischem Aufbegehren im Free-Jazz-Stil auf dem Tenorsaxophon mit argentinischer Volksmusik auf primitiven Instrumenten hat durchaus jene Wichtigkeit, die uns heute angeht und kann unser Interesse beanspruchen weit über den Effekt des „exotischen" Reizes hinaus. Barbieri macht sich mit seiner Musik stark für die Probleme der Dritten Welt. Auf den Berliner Jazztagen 1972 sagte er: „Wir haben 25 Millionen Kühe und 25 Millionen Sorgen, die Sorgen gehören uns, die Kühe den anderen", aber weil er das spanisch sagte, wurde er kaum verstanden. Er empfindet sich als Botschafter der benachteiligten südamerikanischen Länder. Wenn auch der politische Anstoß, den er damit geben will, keine unmittelbaren Auswirkungen haben mag, so macht er doch durch seine Musik auf die ungelösten Probleme seiner Heimat aufmerksam und führt uns erneut vor Augen, daß der Jazz im heutigen Stadium nicht mehr absichtslos ästhetisch und ohne sozialen Hintergrund im Raume steht, sondern untrennbar mit den rassischen, politischen und soziologischen Problemen seiner Spieler verknüpft ist. Barbieri nützt die argentinische Musik (95% der Platte ist in Buenos Aires aufgenommen, nur 5% in Brasilien, so daß der Samba-Beitrag eine minimale Rolle spielt) mit ihrer – am Jazz gemessenen – naiven, einfachen Konzeption, dem stark rhythmischen Charakter, den indianischen Bestandteilen und dem Tango-Einfluß sowohl als Kontrastmittel wie als Ergänzung: für ihn ist es ein „zurück zu den Ursprüngen". – Aufnahmetechnisch ist nur zu der letzten Platte etwas zu sagen. Die Toningeneure hatten alle Hände voll zu tun, um die zahlreichen folkloristischen Instrumente (Gitarren, Föten, Harfe, Perkussion, Bandoneon, Baß und Schlagzeug) in eine Reihe zu bringen bzw. auf die Bandbreite zu verteilen. Ob sich so etwas plastischer und durchsichtiger machen läßt, ist schwer zu beurteilen; nehmen wir das Ergebnis wie es ist, als einen Haufen „brodelndes Südamerika".

(Acoustical 2800-S, Sony PUA-237, Ortofon M 15 E Super, Wega 3110, Sonab OA-4 Type 2)

Li.

Monty Sunshine

Pretty Baby; Hushaby; I Want A Big Butter And Egg Man; The Old Rugged Cross; Farewell Blues; Slow Drag's Place; Runnin' Wild; New Orleans; Walk Trough The Streets Of The City; Panama

Monty Sunshine (cl); Eddie Blashfield (tb); Alan Gresty (tp); Ken Barton (bj, g); Tony Allen (dm); Johnny Johnson (b)

Happy Bird 5 001 22,– DM

Musikalische Bewertung	6/5
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Max Collie's Rhythm Aces – Stomp Off, Let's Go!

Stomp Off, Let's Go!; Chimes Blues; Doctor Jazz; Brownskin Mama; High Society; Snag It; Moarie; Baby Brown; Cakewalking Babies From Home

Max Collie (tb); Phil Mason (tp); Jack Gilbert (cl); Gentleman Jim McIntosh (bj); Trevor „Finger" Williams (b); Ron McKay (dm)

Happy Bird 5 002 22,– DM

Musikalische Bewertung	6
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9/8

The Legendary Crane River Jazzband

Moose March; Sometimes My Burden; Buddy Bolden's Blues; When You And I Were Young Maggie; Snag It; I Can't Escape From You; Panama

Ken Colyer, Sonny Morris (co); John R. T. Davies (tb, as); Monty Sunshine (cl); Pat Hawes (p); Ben Marshall (bj); Julian Davies (b); Colin Bowden (dm)

Happy Bird 5 003	22,– DM
Musikalische Bewertung	7/6
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	8/7
Oberfläche	9

Blind John Davis – Live In Hamburg

My Own Boogie; Everyday I Have The Blues; Texas Tony; Trouble In Mind; If I Had A Listen; St. Louis Blues; After Hours; How Long Blues; Everybody's Blues; Memphis Blues; Rockin' Chair Boogie; The House Of Blue Lights; See See Rider; Run Away Boogie; Pinetop Boogie

Blind John Davis (p, voc)

Happy Bird 5 004	22,– DM
Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Jailhouse Jazzmen – Swing Out

Saratoga Shout; Rock My Baby; St. Louis Boogie; Swing Out; Sisters And Brothers; Darling Nelly Grey; Subdivided In F; Dream Blues; Back Home

Hans Joachim Hüper (tp); Gert Müdde (as, bs, g); Etlef Jacobsen (ss, as, ts); Peter Cohn (p); Marcel Horst (bj, g, voc); Rainer Vogeley (b); Wilm Dohse (dm); Peter Franken (g, perc); Leif Oestergaard (dm, perc)

Happy Bird 5 006	22,– DM
Musikalische Bewertung	6
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	8/7
Oberfläche	9

Mike Reinhardt Sextett

Swing 39; Dinah; My Blue Heaven; I'm In The Mood For Love; Marseillaise; Avalon; Autumn Leaves; I Can't Give You Anything But Love; The Sunshine Of Your Smile; I've Had My Moments

Mike Reinhardt, Daweli Reinhardt (solo-g); Bawo Reinhardt (b); Bawi Dege, Sascha Reinhardt (rhythm-g); Wedeli Köhler (v)

Happy Bird 5 007	22,– DM
Musikalische Bewertung	6
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Nach WAM ist „Happy Bird" das zweite norddeutsche Kleinlabel, das sich auf Oldtime und Mainstream zu spezialisieren scheint. „Max Collie's Rhythm Aces" haben sich mit ihrem vitalen britischen Trad-Jazz auch bei uns einen guten Namen gemacht. Die Arrangements verzichten zum Glück auf Zick und Bumms und erfreuen statt dessen mit einer straffen, zügigen Handschrift. Max Collies hemdsärmeliger Schmetterton sorgt für Stimmung und Ensembledrive, aber der eindrucksvollste Mann der Bläserfrontlinie ist zweifellos Jack Gilbert, den ich noch auf keiner anderen Platte mit soviel Schliff und Elan spielen gehört habe. Phil Mason behauptet seine Leadstellung mit klarer, unverschnörkelter Diktion, wenn er auch solistisch nur am Durchschnitt entlangbläst. Die Gesangsnummern sind diesmal weniger kommerziell als früher, was dem Ganzen nur zum Vorteil gereicht. – Monty Sunshines lässig-geschmeidige Klarinette weist den ehemaligen Barber-Sideman als technisch beschlagenen und harmonisch gewandten Stilisten aus. Um so verwunderlicher, daß er in „Old Rugged Cross" (via Playback als Klarinettenduett aufgezäumt) einen unschönen Ausrutscher durchgehen läßt. „Hushaby" ist ein zuckriger Petit-Fleur-Ableger, und obwohl Montys Qualitäten in Temponummern am besten zur Geltung kommen, verfällt er allzuoft seiner etwas unglücklichen Vorliebe für langsame, getragene Stücke. Die Rhythmusgruppe tendiert zum locker swingenden Chicago-Style, und in Eddie Blashfield hat Sunshine einen guten, modern phrasierenden Posaunisten zur Seite. „Pretty Baby" ist der beste Titel der Platte – ein Fünf-Minuten-Feature des Klarinettisten, der hier als einziger Bläser auftritt. – Die 1949 von Ken Colyer gegründete, nach wenigen Jahren wieder aufgelöste „Crane River Jazzband" war eine der führenden Gruppen der englischen Revivalbewegung, und aus europäischer Sicht ist das Attribut „Legendary" durchaus berechtigt. Zu einer umjubelten „Reunion" kam es auf dem vorletzten Hamburger Hot Jazz Meeting, wo auch die B-Seite der Platte mitgeschnitten wurde (die restlichen Aufnahmen entstanden am selben Tag in einem Hamburger Studio). Holprigkeiten und kleinere Fehlpässe sind nach 20 Jahren Trennung beinahe zwangsläufig, aber man nimmt solche unbedeutenden Mißverständnisse gern in Kauf, wenn es, wie hier, zwischen den Kämpen von einst noch immer mächtig funkt und ungebrochene Jamlust zu heissen Kollektivs zusammenführt. So freut sich der Oldtimeliebhaber über die gute Rollenverteilung der beiden Kornettisten, über das marschierende Klavier von Pat Hawes und die gezügelte Expressivität von Monty Sunshine, und last not least über die Abgeklärtheit von Altmeister Davies, dessen Doppelbegabung (Posaune und Altsax) an Murry McEachern denken läßt. Bleibt nur zu hoffen, daß diese vergnügliche Wiederbegegnung nicht die letzte gewesen ist. – Ebenfalls in Hamburg ist die Platte von Blind John Davis eingespielt worden, und zwar live im Malersaal des Deutschen Schauspielhauses, auf einem nicht gerade konzertreifen Klavier. Mit 60 Jahren ist Davis immer noch ein kraftvoller, fesselnder Bluespianist, geprägt von vielen gemeinsamen Erlebnissen mit Big Bill Broonzy, Tampa Red, Lonnie Johnson, Sonny Boy Williamson und zahllosen anderen Größen dieser negerischen Musikform. Der im Alter von neun Jahren Erblindete spielt einen sehr geschliffenen Blues, mit kluger Tempowahl und großstädtischem „Speakeasy"-Flair – daran erinnernd, daß die verbotenen Schnapskaschemmen ein regelmäßiges Arbeitsfeld für den jungen Davis waren. Als Sänger hat er zwar nicht die gleiche Bedeutung wie als Mann des Bluesklaviers, aber auch hier überzeugt er durch Schlichtheit und Geradlinigkeit. – Bei den nicht nur an der Waterkant beliebten „Jailhouse Jazzmen" deutet schon die Besetzung darauf hin, daß hier vom üblichen Revivalweg abgegangen wird. Mit zwei Saxophonisten anstelle von Klarinette und Posaune erzielt die Hamburger Amateurband (auf dieser Platte durch die Gäste Peter Franken und Leif Oestergaard verstärkt) einen nicht unoriginellen Mischsound, der sich an frühen Big-Band-Stilen orientiert, aber auch Soul- („Dream Blues") und Gospelmaterialien („Sisters And Brothers") verarbeitet. „Back Home", ein Stück von Yusef Lateef, ist ein gutes Beispiel für die Vielseitigkeit der Gruppe, die sich nicht aufs hergebrachte Oldtimekonzept festnageln läßt. Marcel Horst versucht sich als Bluesshouter, Peter Cohn ist ein versierter Boogie-Spezialist und Hans Joachim Hüper ein Freund der abgestuften Mittelregister. Von den beiden Saxophonisten verfügt Etlef Jacobsen über die besseren Soloqualitäten. – Das Mike Reinhardt Sextett, seit rund einem Jahr zusammen, hat sich verhältnismäßig rasch etablieren können – kein Wunder, wenn man Zigeunerswing macht und einen eingeführten Namen mitbringt. Bei dem Übergewicht von vier Gitarren schrummt es bisweilen mit allzu großer Aufdringlichkeit (der verschwommene, muffige Klang des Bassisten läßt vermuten, daß dieser ebenfalls eine Gitarre verwendet). Wer die Musik von Häns'che Weiss und Schnuckenack Reinhard schätzt, wird zweifellos auch an dieser Platte Gefallen finden. Mike und Daweli sind eifrige Django-Schüler und zupfen behende Solonoten, während Wedeli Köhler nach Kräften bemüht ist, aus seiner Zigeunerfiedel eine Jazzgeige zu machen.

Abgesehen von dem deutlichen Vorecho auf den drei erstgenannten LPs, sind alle Happy-Bird-Produktionen in gutem aufnahme- und preßtechnischem Zustand. Den Vertrieb des neuen Labels hat der Phonogram-Importdienst in Frankfurt übernommen.

(Lenco L 85, ADC VLM, Beomaster 3000, Beovox 4700)

Scha.

Cal Tjader – Monterey Concerts

Doxy; Afro Blue; Laura; Walkin' With Wally; We'll Be Together Again; 'Round About Midnight; Love Me Or Leave Me; Tu Crees Que; S. S. Groove; A Night In Tunisia; Bess, You Is My Woman; Lover Come Back To Me; Tumbao

Cal Tjader (vib); Paul Horn (as, fl); Lonnie Hewitt (p); Al McKibbon (b); Willie Bobo (dm, timbales); Mongo Santamaria (perc). Aufgenommen im April 1959

Prestige PR 24026 (Doppelalbum)	25,– DM
Musikalische Bewertung	7/6
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	8

Cal Tjader – Latin Kick

Invitation; Lover Come Back To Me; September Song; Will You Still Be Mine; And I Love Paris; Tropicana; Moonlight in Vermont; Bye Bye Blues; Manuel's Mambo; All The Things You Are

Cal Tjader (vib); Manuel Duran (p); Carlos Duran (b); Luis Miranda (cga); Bayardo Velarde (timbales); Brew Moore (ts). Aufgenommen vermutlich 1972

Bellaphon BLPS 19 137	22,– DM
Musikalische Bewertung	6/5
Repertoirewert	2
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Cal Tjader At The Funky Quarters

Leyte; Mother And Child; Cubano Chant; Soul Sauce III; Philly Mambo; Davito; Manteca; Theme

Cal Tjader (vib, perc); Al Zulaica (el-p); John Heard (b); Dick Berk (dm); Michael Smithe (cga). Aufgenommen vermutlich 1972

Fantasy 9 409	22,– DM
Musikalische Bewertung	6
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Cal Tjader hat sich mit seinem kommerziell angehauchten Latin-Jazz ein festes Stammpublikum erwerben können, das in Amerika größer ist als bei uns. Ob seines Pop-Appeals wird der erfolgreiche Musiker von vielen Kritikern mit einer gewissen Herablassung betrachtet, was nicht von der Tatsache ablenken sollte, daß der Vibraphonist ein ausgezeichneter Soundarchitekt ist, mit sehr leichtem Anschlag, subtiler Melodik und unangestrengtem Drive. Das Doppelalbum bringt den kompletten Mitschnitt eines „Vorspann-Konzerts", mit dem Promoter Jimmy Lyons 1959 auf das zweite Monterey Jazz Festival aufmerksam machen wollte. Das Programm ist sehr abwechslungsreich und geht von Standards und Balladen bis zur bewährten südamerikanischen Mischung. Willi Bobo swingt die Vierviertelnummern mit etwas zuviel Kraftaufwand nach Hause, aber in den afro-kubanischen Stücken ist er dann zusammen mit Mongo Santamaria in seinem eigentlichen Element. Lonnie Hewitt gibt einen recht brauchbaren Combopianisten ab, wenn er sich nicht gerade über Monks „'Round About Midnight" hermacht. Auf der Flöte war Paul Horn der wohl reifste Impressionist jener Jahre, während er am Altsaxophon damals noch auf den westküstlerischen Spuren von Paul Desmond wandelte. Der klanggewaltige Baß von Al McKibbon bildet den voluminösen Angelpunkt der gesamten Rhythmusgruppe. Offensichtlich handelt es sich bei dieser Wiederveröffentlichung um Monoaufnahmen, denen man einen bescheidenen Stereoakzent aufgetrickst hat. „Round About Midnight" wird durch starkes Klavierjaulen völlig überflüssig gemacht. In dem Album „Latin Kick" gibt es eine überraschende Wiederbegegnung mit dem 1973 gestorbenen Brew Moore, der hier in einigen seiner letzten Aufnahmen zu hören ist. Das boppige Tenor des Lester-Young-Schülers verleiht den Standards „Lover Come Back

To Me", „Will You Still Be Mine" und „Bye Bye Blues" einen erkennbaren Jazzanstrich, die restlichen Titel fallen in den Bereich der perkussionierten Tanzmusik: gängig ausarrangierte Themen, begrenzter Soloraum und durchlaufende Conga- und Timbales-Rhythmen. Den Pianisten scheint Tjader in irgendeinem Revueorchester aufgetrieben zu haben – er drückt stets dieselben Mamboakkorde und verrät keinerlei Jazzambitionen. Gute Aufnahmetechnik; feines, helles Bandrauschen. – Etwas interessanter geht es auf der Liveplatte aus dem Club „Funky Quarters" zu. Al Zulaica liefert die zeitgemäße Elektronik und erzeugt auf seinem Fender-Rhodes-Piano dichte Klangschwebungen und runde Fill-ins. Dick Berk ist ein erfindungsreich akzentuierender Jazzdrummer, der mit Michael Smithe so Hand in Hand arbeitet, daß die Percussion nicht kopflastig wird. „Mother And Child" beweist Tjaders geschmackssicheres Balladengefühl, aber auch bei angezogenem Tempo bleibt der Vibraphonist stets seiner verbindlich-ruhigen Spielpraxis treu. Daß der Tjader-Approach auch andere beeinflußt hat, ist am deutlichsten auf den frühen Plattenaufnahmen des Westcoastmusikers Roy Ayers zu verfolgen.

(Braun PS 500, Shure V 15 II, Wega 3120, Beovox 4700)

Scha.

Billie Holiday – The Lady Lives (Broadcast Performances 1949–1952, Vol. 1)

My Man; Miss Brown To You; Keeps On A' Rainin'; Lover Man; I Cover The Waterfront; All Of Me; You're My Thrill; He's Funny That Way; Billie's Blues; Miss Brown To You; My Man; Tenderly

ESP 3 002	22,– DM
Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	0
Oberfläche	4

Billie Holiday – Radio & TV Broadcasts 1953–1956 (Vol. 2)

God Bless The Child; I Cover The Waterfront; Lover Come Back To Me; My Man; Billie's Blues; My Man; Them There Eyes; Lover Man; Stormy Weather; Willow Weep For Me; I Only Have Eyes For You; My Man; Please Don't Talk About Me (When I'm Gone)

ESP 3 003	22,– DM
Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	5
Oberfläche	5

Trotz des miserablen technischen Zustands dieses bislang unveröffentlichten Archivmaterials ist soviel von Billie Holidays Faszinationskraft wirksam geblieben, daß man ungeachtet des verheerenden Klangs und der mitunter schauerlichen Nebengeräusche gebannt und ergriffen wird. Deutlich lassen sich in diesen Fragmenten aus Rundfunk- und Fernsehübertragungen der Jahre 1949–1956 die Veränderungen in Billies Stimme verfolgen, die den seelischen und körperlichen Niedergang der Sängerin unerbittlich offenlegt. Die discographischen Angaben zu beiden Platten sind mehr als spärlich, Namen von Begleitmusikern tauschen nur gelegentlich auf. Auf drei Titeln aus einer Eddie-Condon-Sendung – „Keeps On A' Rainin'", „Loverman" (1. Version), „I Cover The Waterfront" (1. Version) – sind Hot Lips Page (tp) und Horace Henderson (p) dabei, wie man Condons Ansage entnehmen kann. Buster Harding (p), John Fields (b) und Marquis Foster (dm) bilden das Begleittrio in „He's Funny That Way", „Billie's Blues" (1. Version) und „Miss Brown To You" (2. Version), aufgenommen 1951 im Storyville in Boston. „Stormy Weather" stammt aus einem Carnegie-Hall-Konzert vom Mai 1955, mit Buck Clayton, Lester Young und Count Basie, der hier an der Orgel sitzt. Gegenüber Volume 1 hört sich die zweite Platte ein klein wenig besser an, aber für Hi-Fi-Schwarmgeister bleibt auch sie ein Alptraum. Das ESP-Label ist in Deutschland über den Bellaphon-Importdienst erhältlich.

(Lenco L 85, ADC VLM, Beomaster 3000, Beovox 4700)

Scha.

The Legends Of Jazz

Conti Street Parade; Out In The Cold Again; Legends Boogie; Apex Blues; Down Among The Sheltering Palms; Lou-easy-an-i-a; Just A Little While To Stay; Old Man Mose; Red Man Blues; Do You Know What It Means (To Miss New Orleans?)

Andrew Blakeney (tp, voc); Louis Nelson (tb); Joe Darensbourg (cl, voc); Alton Purnell (p, voc); Edward „Montudie" Garland (b); Barry „Kid" Martyn (dm). Aufgenommen im Herbst 1973

Crescent Jazz Productions CJP-1	22,– DM
Musikalische Bewertung	7/6
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	5
Oberfläche	6

Diese Platte ist auf der Europatournee der „Legends Of Jazz" wie warme Semmeln weggegangen. Leider klingt die Bläserfrontline – von einer mediokren Aufnahmetechnik in die äußerste Rechte zusammengedrängt – nur halb so vital und lebendig wie bei den Liveauftritten der Oldtimeband. Andrew Blakeney überrascht mit einer für sein Alter (75) erstaunlichen Kraft und Sicherheit; zweifellos muß er zu den spielerisch elegantesten der noch lebenden New-Orleans-Trompeter gerechnet werden. Gut zur Gruppenharmonie passen die kreolische Suave des Klarinettisten Joe Darensbourg (der in den Deutschlandkonzerten durch den jungen Briten Sammy Rimington ersetzt worden war) und die „hauchigen" Posaunenglissandi von Louis Nelson, der aber auch ein deftig-ruppiges Tailgate-Portamento vom Slide zieht. Alton Purnell ist mit seiner rhythmischen Prägnanz der ideale Pianist für diese Gruppe. Der 89jährige Ed „Montudie" Garland (der in allen greifbaren Speziallexika um zehn Jahre jünger ausgewiesen wird) verfügt am Schlagbaß noch immer über eine bemerkenswerte Festigkeit, und der aus England an die Ursprünge des Jazz übergesiedelte Barry „Kid" Martyn – ihm gebührt das Hauptverdienst am Zustandekommen dieser Veteranenmannschaft – drummt mit der Stiltreue eines waschechten New-Orleans-Schlagzeugers. Erfreulich, daß bei der Repertoireauswahl auf die „Saints" und andere müde Jazzheilige verzichtet und weniger abgenutzten Stücken Vorzug gegeben worden ist. Die aus durchsichtigem roten Preßmaterial gefertigte Platte wies starke Knack- und Knistergeräusche auf, außerdem mußte das Mittelloch größergefeilt werden. Erhältlich gegen Überweisung von 22,– DM auf Postscheckkonto Dieter Nentwig, 5014-86-605 Frankfurt.

(Lenco L 85, ADC VLM, Beomaster 3000, Beovox 4700)

Scha.

Schnuckenack Reinhardt – The Man I Love

The Man I Love; Rosetta; Embraceable You; Bobby-Waltz; Georgia On My Mind; Django's Violin; Just Because; Ave Maria; Schnuckenack-Swing; Autumn Leaves; Tristeza; Undecided

Schnuckenack Reinhardt (v); Bobby Falta (solo-g); Schmeling Lehmann, Ricardo Reinhardt (rhythm-g); Jani Lehmann (b)

Philips 6305 188	22,– DM
Musikalische Bewertung	7
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Das umbesetzte Quintett macht hier einen geschlosseneren Eindruck, als auf seinem in Heft 1/74 besprochenen Intercord-Debüt. Bobby Faltas Chorusfolgen sind besser koordiniert und nicht so ideenbleich wie in den vorangegangenen Einspielungen. Die eigentlichen Glanzpunkte liefert natürlich der Leader selbst: sein Strich ist von aufreizender Leichtigkeit und jazziger denn je. Die beiden Originalkompositionen von Schnuckenack („Schnuckenack-Swing") bzw. Bobby Falta („Bobby-Waltz") behaupten sich gut im Repertoire der Standards, zu denen ja auch schon Edu Lobos „Tristeza" gezählt werden darf. Faltas Sologitarre hat man dezent über Hall gesteuert, was dem Gesamtklang Plastizität und Weiträumigkeit verleiht.

(Lenco L 85, ADC VLM, Beomaster 3000, Beovox 4700)

Scha.

Dave Brubeck – Two Generations Of Brubeck

Circadian Dysrhythmia; Three To Get Ready; Blue Rondo A La Turk; Unsquare Dance; The Holy One; Call Of The Wild; Knives; Tin Sink; Thank You (Dziekuje)

Dave Brubeck (p, e-p); Darius Brubeck (p, e-p); Chris Brubeck (tb, e-b); Danny Brubeck (dr); Jerry Bergonzi (ss, ts); Perry Robinson (cl); David Dutemple (e-b); Randie Powell (perc); Stephen Dudash (viol); David Mason (g); Jim Cathcart (e-p); Peter Madcat Ruth (harm); Richie Morales (dr); aufgenommen im August 1973

Atlantic/Stern ATL 40 537	22,– DM
Musikalische Bewertung	7
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Es ist schon ein bunter Zwirbelhaufen, den Vater Brubeck da vorführt. Zunächst er selbst, also sozusagen 1/4 des alten Dave Brubeck Quartetts. Dann drei Söhne (von sechs Kindern), also der ganze Familienclan (soweit schallplattenreif). Da dranhängend die Combo seines Sohnes Chris: „The New Heavenly Blue", die seines Sohnes Darius: das „Darius Brubeck Ensemble" sowie diverse Studiomusiker. Unter einen Hut geht das kaum, soll es auch gar nicht, vielmehr ist gerade der Kontrast das Reizvolle. Bei dem fröhlichen Gemisch von elektronisch aufbereiteten Brubeck-Klassikern, einem zaghaften Free-Statement („Call Of The Wild"), einer Reminiszenz an frühe Oktettklänge von 1949 („The Holy One") und einem verträumt-chopinesken Klaviersolo („Thank You") fragt man sich bisweilen: ist dies nun das geschickte und clevere Management eines Familienoberhaupts, dessen Söhne ohne den berühmten Erzeuger kaum Publicity und Erfolg in diesem Ausmaß hätten ernten können, oder beobachten wir hier den bewundernswerten Fall eines Musikers, der Weltstar wurde und gleichzeitig ein guter Vater und Erzieher blieb, der den Generationenkonflikt vermeiden konnte, über seinen Schatten sprang und mit der Rockmusik seiner Sprößlinge eine wohlgelungene Koexistenz schuf? Sicher trifft beides gleichzeitig zu, und warum nicht, wenn dabei so prächtige Sachen herauskommen wie die angerockte Superversion von „Blue Rondo A La Turk", wegen der ich die Platte immer wieder auflege. Der Klang der Aufnahme ist mittelprächtig, die Oberfläche nicht völlig fehlerfrei. Als bleibendes Dokument zur letzten Deutschlandtournee und neuer Farbtupfer in der Brubeck-Diskothek (remember Paul Desmond?) durchaus empfehlenswert.

(Acoustical 2800-S, Sony PUA-237, Ortofon M 15 E Super, Wega 3110, Sonab OA-4 Type 2)

Li.

Nun...
Vorhang öffne Dich

Sequerra präsentiert wieder
Wunderwerke der HI-FI-Technik



Sie hören richtig – es sind gleich zwei...
eine Vor- und Endstufe.

Wollen Sie das Geheimnis lüften?
Dann gehen Sie zu
Ihrem SOUNDPHONIC-Händler.

Er führt Ihnen auch die sagenhaften
Servolinear-Boxen vor.

Meßbedingungen, Bewertungen und Vergleichbarkeit der Testergebnisse

Nicht alle Leser der Zeitschrift sind in der Lage oder haben die Zeit, sich durch das Studium der unter der Überschrift „Ergebnisse unserer Messungen" aufgeführten Kurven und Zahlenwerte selbst ein Urteil über die Qualität eines Verstärkers zu bilden. Sie halten sich der Einfachheit halber vorzugsweise an den Kommentar oder – wenn sie es ganz eilig haben – sogar nur an die Zusammenfassung. Dabei ist jedoch zu bedenken, daß der Autor des Testberichtes immer wieder neu vor der Aufgabe steht, die aus den Meßergebnissen zu ziehenden Schlüsse in ein verbales Gesamturteil über die Qualität eines Gerätes umzusetzen. Dies kann ihm beim besten Willen nicht immer gleich gut gelingen. Auch ist dieser Vorgang immer mit einer Art Pauschalierung verbunden, und es fließen – durchaus zu Recht – Wertungen mit ein, die mit der reinen Übertragungsqualität nichts zu tun haben, sondern Bedienungskomfort, Gestaltung, Verarbeitung, mechanische Solidität und dergleichen mehr betreffen.

Schon allein aus diesen Gründen wäre es nützlich, wenn es gelänge, die für die reine Übertragungsqualität maßgeblichen Kriterien möglichst anschaulich zu objektivieren, so daß sie auf einen Blick erfaßbar und sozusagen durch eine optische Mittelung bei der Betrachtung graphischer Darstellungen sich ein zuverlässiges Gesamturteil hinsichtlich der Übertragungsqualität eines Verstärkers ergäbe. Das würde zudem den Vorteil der schnellen Vergleichbarkeit von Testberichten untereinander über längere Zeiträume hinweg bieten, und es würde auch die Autoren der Testberichte dem heilsamen Zwang unterwerfen, ihre verbalen Urteile erst nach einer solchen mittelnden Wertung einschlägiger graphischer Darstellungen vorzunehmen, was einen weiteren Fortschritt bei unserem Bemühen um die Objektivierung der Qualitätsmaßstäbe und der daraus abzuleitenden Werturteile bedeuten würde.

Von diesem Heft an unternehmen wir den Versuch, die wichtigsten Qualitätskriterien in zwei Diagrammen zusammenzufassen. Unter welchen Gesichtspunkten dies geschieht und was die einzelnen Daten bedeuten, soll nachfolgend erläutert werden.

Leistung-Verzerrung-Diagramm

Im ersten Diagramm sind alle von uns gemessenen Daten zusammengefaßt, die mit der Leistung des Verstärkers und den Verzerrungen zu tun haben. Als Verzerrungen, die bekanntlich bei Annäherung an die Nennleistung zunehmen, messen wir den Klirrfaktor für verschiedene Frequenzen und die Intermodulation.

Führt man dem Verstärker am Eingang einen reinen Sinuston zu, so hat man am Ausgang zwar das um das erwünschte Maß verstärkte Eingangssignal vorliegen, also wieder einen Sinuston gleicher Frequenz, aber viel größerer Amplitude. Leider aber handelt es sich nicht mehr um einen reinen Sinuston. Im Verstärker sind zusätzliche Töne entstanden, deren Frequenzen ganze Vielfache der Frequenz des Eingangstones und deren Amplituden erfreulicherweise sehr viel kleiner sind als die des erwünschten „Grundtons". Der Klirrfaktor ist ein Maß für das Entstehen solcher unerwünschter „Harmonischer" zum Grundton. Bleibt das Verhältnis von geometrischer Summe aller Teiltonamplituden zur geometrischen Summe der Grundton- und Teiltonamplituden unter einem bestimmten Wert, so ist der Klirrfaktor unschädlich, weil unhörbar. Führt man nun dem Verstärker am Eingang nicht einen Sinuston zu, sondern zwei, wovon der eine Ton eine niedere Frequenz (z. B. 150 Hz) und der andere eine höhere (z. B. 7000 Hz) hat, und untersucht man das Signal am Ausgang des Verstärkers – so findet man neben diesen beiden Grundfrequenzen noch eine Reihe anderer, höherer und niedrigerer Frequenz als 7000 Hz, aber um so kleinerer Amplitude, je weiter ihre Frequenz nach oben oder unten von der hohen Frequenz abweicht (in unserem Beispiel eben 7000 Hz). Ihre Frequenzen wären in unserem Beispiel 7000 – 150 Hz, 7000 + 150 Hz, 7000 – 2 x 150 Hz, 7000 + 2 x 150 Hz, 7000 – 3 x 150 Hz, 7000 + 3 x 150 Hz usw. Setzt man die Wurzel aus der geometrischen Summe aller Teiltöne ins Verhältnis zur Amplitude des höheren Grundtons, so erhält man die Intermodulation. Definitionsgemäß beträgt bei der Intermodulationsmessung die Amplitude des tiefen Tons das Vierfache der Amplitude des hohen Tons. Die Intermodulation – wie wir gesehen haben ein Maß für die Mischtonbildung im Verstärker – ist ein fast noch aufschlußreicheres Qualitätskriterium als der Klirrfaktor, weil musikalische Klänge aus einer Vielzahl von Tönen bestehen, die alle im Verstärker zu unerwünschten Mischprodukten führen. DIN 45 500 läßt unter Vollaussteuerungsbedingungen und für das Frequenzpaar 250 Hz/8 kHz 3% Intermodulation zu.

Die Klirrfaktorwerte, gemessen bei 1 kHz, 40 Hz und 12,5 kHz, werden in Abhängigkeit von der Leistung in das Diagramm eingetragen. Dabei wird die 1-kHz-Kurve im gesamten Leistungsbereich gemessen, angefangen bei 32 mW pro Kanal, bis zu der Leistung, bei der der Klirrgrad schnell zunimmt. Ein Qualitätsmerkmal ist, ob diese 1-kHz-Kurve bei kleinen Leistungen deutlich ansteigt oder nicht. Tut sie dies, so ist die Ursache meist in sogenannten Cross-over-Verzerrungen zu suchen, die auch dann schon hörbar sind, wenn der Klirrfaktor unter 1% liegt. Dabei ist diese kleinste Leistung, bei der wir messen, nicht unrealistisch. Sie entspricht etwa normaler Zimmerlautstärke, insbesondere dann, wenn Boxen mit relativ gutem Wirkungsgrad angeschlossen sind. Zu höheren Leistungen hin sollte diese Kurve möglichst bei niedrigen Klirrgradwerten verlaufen und bei Erreichen der Nennleistung steil ansteigen (z. B. wie beim Marantz 500 (vgl. Testbericht in diesem Heft). Bei der Frequenz 12,5 kHz genügt es, den Verlauf im Bereich der Nennleistung zu messen, damit man sieht, ob der Klirrfaktor bei höheren Frequenzen nicht schneller zunimmt als bei 1 kHz. Kleineren Leistungen zu verhält sich die 12,5-kHz-Kurve ähnlich wie die 1-kHz-Kurve. Auch bei 40 Hz genügt es, das Verhalten bei Annäherung an die durch eine dicke Linie markierte Nennleistung zu messen und anzugeben. Bei Verstärkern mit unterdimensionierten oder „weichen" Netzteilen nimmt der Klirrfaktor bei 40 Hz vor Erreichen der für 1 kHz angegebenen Nennleistung höhere Werte an. Dies bedeutet dann, daß die Baßwiedergabe unsauber wird.

Früher haben wir die Intermodulation bei vier verschiedenen Frequenzpaaren gemessen. Dies hat sich als überflüssig erwiesen, weil z. B. die Paare 40 Hz / 12 kHz und auch schon 60 Hz / 7 kHz über nichts weiter Aufschluß geben als über gutes oder schlechtes Klirrverhalten im Baßbereich. Wir haben uns aus Gründen der Zweckmäßigkeit für das Frequenzpaar 150 Hz / 7 kHz im Spannungsverhältnis 4 : 1 entschieden. Die bei dieser Paarung gemessenen Daten unterscheiden sich kaum von jenen, die man bei Verwendung der DIN-Paarung 250 Hz / 8 kHz erhält. Aber statt wie bisher die Intermodulation nur unter Aussteuerungsbedingungen für Nennleistung zu messen, bestimmen wir sie durchgehend bis zu kleinen Leistungen. Wie wir feststellen konnten, steigt die Intermodulation bei manchen Verstärkern trotz guten Klirrverhaltens bei kleinen Leistungen wieder ziemlich stark an, was ungünstig ist.

Alle diese Messungen erfolgen bei Eingangsspannungen, wie sie für die Erzielung der Nennausgangsleistung erforderlich sind. Daher erlauben sie keine Aussage über Verzerrungen, die dann entstehen, wenn man mit höheren als den Nenneingangsspannungen auf die Eingänge geht, was in der Praxis sehr oft vorkommt. Deshalb führen wir zwei weitere Messungen am Tonband- oder Monitoreingang durch. Und zwar messen wir bei Eingangsspannungen von +4 dBV $\triangleq$ 1,6 V und einer Ausgangsleistung von 3,2 W den Klirrgrad bei 1 kHz und die Intermodulation für das Frequenzpaar 150 Hz / 7000 Hz. Diese Messung erfolgt also bei weit zugedrehtem Lautstärkesteller und gibt Aufschluß über das Verzerrungsverhalten der Eingangsstufe. Sind Pegelsteller vorhanden, so werden diese im Interesse der Ausagekraft in die ungünstigste Stellung gebracht. Diese Meßwerte sind für die Praxis außerordentlich wichtig, da sie die üblichen Betriebsbedingungen widerspiegeln.

Ein neuer Maßstab in dynamischer Kopfhörerleistung:

KOSS PRO/4 AA

Probieren Sie ihn, und machen Sie sich doch selbst einmal eine Freude!



KOSS Electronics GmbH
6 Frankfurt/Main 50
Heddernheimer Landstr. 155
Telefon (06 11) 58 20 06 / 7 / 8 / 9

Ich bitte um Zusendung Ihres kostenlosen Kataloges

name ....

ort ....

strasse ....

Rechnen mit dB

Das dB ist ein Verhältnismaß! Alle Angaben dieser Tabelle sind auf einen festen Ausgangswert A bezogen.

	bei Spannungs-vergleichen	bei Leistungs- und Schallintensitäts-Vergleichen	
3 dB mehr ist	das 1,41fache	das Doppelte	des Ausgangswertes
6 dB mehr ist	das Doppelte	das Vierfache	des Ausgangswertes
10 dB mehr ist	das 3,1fache	das 10fache	des Ausgangswertes
20 dB mehr ist	das 10fache	das 100fache	des Ausgangswertes
30 dB mehr ist	das 32fache	das 1000fache	des Ausgangswertes
40 dB mehr ist	das 100fache	das 10^4fache	des Ausgangswertes
60 dB mehr ist	das 1000fache	das 10^6fache	des Ausgangswertes
3 dB weniger ist	das 0,7fache	die Hälfte	des Ausgangswertes
6 dB weniger ist	die Hälfte	ein Viertel	des Ausgangswertes
10 dB weniger ist	das 0,31fache	ein Zehntel	des Ausgangswertes
20 dB weniger ist	ein Zehntel	ein Hundertstel	des Ausgangswertes
30 dB weniger ist	das 0,03fache	ein Tausendstel	des Ausgangswertes
40 dB weniger ist	ein Hundertstel	ein 10000stel	des Ausgangswertes
60 dB weniger ist	ein Tausendstel	das 10^{-6}fache	des Ausgangswertes

Beispiel: Eine Spannungsverstärkung von 46 dB errechnet sich aus 40 dB + 6 dB. 40 dB = 100fach, 6 dB = das Doppelte. 46 dB entspricht also 200facher Verstärkung.

Um im Leistung-Verzerrung-Diagramm den Leistungsbereich von 32 mW bis 1000 W und Klirrfaktoren von 0,02 bis 5% unterzubringen und um das korrekte optische Erfassen der Qualitätskriterien zu ermöglichen, wurde eine logarithmische Darstellung gewählt. Der Leistungsbereich unter 10 W wurde komprimiert. Neben der Leistungsskala wurde auch eine Skala der Ausgangspegel in dBV (Ausgangsspannung bezogen auf 1 V und in dB ausgedrückt) in das Diagramm aufgenommen.

Da ein Pegelsprung von 1 dBV einem gerade noch hörbaren Lautstärkeunterschied entspricht, ergeben sich von 10 W (≙ 16 dBV an 4 Ω) bis 1000 W (≙ 36 dBV) gerade 20 gehörmäßig unterscheidbare Leistungsstufen. Als Hauptskala für den Grad der Verzerrungen wurde nicht der Klirrfaktor in % gewählt, sondern die Klirrdämpfung. Bei unseren Messungen an Lautsprecherboxen entspricht z. B. der Abstand zwischen der Schalldruckkurve und einer Klirrfaktorspitze in dB der Klirrdämpfung. Dem Klirrfaktor von 1% entspricht das Verhältnis $1/100 = 10^{-2}$, d. h. 20 $\log 10^{-2} = -40$ dB. Links sind als Ordinate die Klirrgradwerte auch in % skaliert, nur daß die Teilung nicht durchgezogen ist.

Nun wäre noch darauf hinzuweisen, daß die Verzerrungen in Abhängigkeit von der Leistung immer bei Aussteuerung *beider* Kanäle und *in* beiden Kanälen gemessen werden. In das Diagramm eingetragen werden immer die Ergebnisse des schlechteren Kanals. Dies gilt auch für das nachfolgende Balkendiagramm. Im allgemeinen messen wir alle Verstärker an 4 Ω reellem Lastwiderstand. An 8 Ω wird nur in den Fällen gemessen, in denen Verstärker mit 4 Ω nicht belastet werden dürfen oder, wenn die Ergebnisse an 4 Ω sehr schlecht, an 8 Ω aber wesentlich besser sind. Für Leser, die an den 8-Ω-Werten interessiert sind, sei gesagt, daß die Verzerrungen an 8 Ω und gleichem Ausgangspegel, d. h. bei halber Leistung gegenüber 4 Ω, entweder gleich oder besser sind als die im 4-Ω-Diagramm angegebenen Werte. Die Sinusleistung und der ihr entsprechende Pegel für 1% Klirrgrad bei 1 kHz wird nach wie vor an 4, 8 und 16 Ω Lastwiderstand gemessen und im Text angegeben. Dabei sollte beachtet werden, daß ein Verstärker, der an 8 Ω gegenüber 4 Ω einen deutlich höheren Ausgangspegel bzw. eine gleich hohe oder höhere Ausgangsleistung aufweist, an 4-Ω-Boxen trotzdem besser abschneidet, da diese im Baßbereich meist höhere Impedanzen aufweisen als 4 Ω, so daß dort die Reserven des Ausgangspegels genützt werden können. Im übrigen ist die Ausgangsleistung für sich genommen kein Qualitätskriterium. Die erforderliche und sinnvolle Leistung wird bei gegebener Übertragungsgüte durch die Anwendungsbedingungen bestimmt.

Balkendiagramm

Zehn weitere, zum Teil neuartige, qualitätsbestimmende Meßdaten sind in einem von A. Klingelnberg vorgeschlagenen Balkendiagramm graphisch dargestellt. Je länger der Balken, desto besser der betreffende Wert. Grob gesagt ist ein Gerät um so besser, je mehr Balken großer Länge im Diagramm vorkommen, und umgekehrt um so schlechter, je größer die Zahl kurzer Balken ist. Als Richtwerte wurden einerseits die Mindestanforderungen nach DIN 45500 – soweit vorhanden – gewählt, andererseits wurden aus unserem Erfahrungsschatz Kennwerte für Mittelklasse- und Spitzenklassequalität abgeleitet. Was die Spitzenklasse betrifft, so wurde bei der Festlegung der für sie typischen Werte der zu erwartende technische Fortschritt, die mögliche Meßgenauigkeit und die Auswirkung auf die Praxis berücksichtigt. Der Tatsache, daß bei einem einfachen Gerät eine geringe Änderung schon einen bedeutenden hörbaren Fortschritt bringen kann, während eine weitere Verbesserung auf gehobenerem Niveau weitaus größere Änderungen voraussetzt, wurde durch progressive Skalierung Rechnung getragen.

Äquivalente Fremdspannung. Diese wird für den Phono-Eingang bestimmt. Das Rauschen und der größte Teil des Brumms, die ein Verstärker bei aufgedrehten Lautstärkestellern produziert, entsteht in der ersten Verstärkerstufe. Dreht man die Lautstärke zurück, so gelangt auch nur ein Teil der Störspannung an den Ausgang. Der Lautstärkesteller kann aber immer dann mehr oder weniger zugedreht werden, wenn die Spannung am Eingang größer ist als die für Nennleistung erforderliche Nenneingangsspannung (Empfindlichkeit). Betrachten wir ein Beispiel. Zwei Verstärker haben bei gleicher Nennleistung, bezogen auf Vollaussteuerung, einen Fremdspannungsabstand von –65 dB bei eingeschaltetem Phono-Eingang. Die Eingangsempfindlichkeit des einen betrage 5 mV, diejenige des anderen 1,5 mV. Der angeschlossene Tonabnehmer habe einen Übertragungsfaktor von 0,6 mVs/cm. Das heißt, er liefert bei Vollaussteuerung mit 8 cm/s Schnelle bei 1 kHz an den Phonoeingang des Verstärkers 8 x 0,6 mVs/cm × cm/s = 4,8 mV. Unter der Voraussetzung, daß für hifigerechte Lautstärke die volle Nennleistung erforderlich ist, muß beim einen Verstärker der Lautstärkeregler voll aufgedreht werden, während er beim anderen dank der besseren Eingangsempfindlichkeit zurückgedreht werden kann, einfach deshalb, weil die Nennleistung schon früher erreicht ist. Die Reserve entspricht dem Verhältnis der Eingangspegel 5 mV/1,5 mV = 3,33, was eine Verbesserung des Fremdspannungsabstandes bei gleicher Wiedergabelautstärke von 10,5 dB bedeutet. Aufgrund seiner höheren Eingangsempfindlichkeit hat der zweite Verstärker in der Praxis demnach einen Fremdspannungsabstand von –74,7 dB gegenüber –65 dB beim anderen. Diesem Zusammenhang zwischen Phono-Eingangsempfindlichkeit und Fremdspannungsabstand, bezogen auf Vollaussteuerung, wird die äquivalente Fremdspannung besser gerecht. Man errechnet sie dadurch, daß man die Eingangsempfindlichkeit als Pegel in dBV ausdrückt und diesen vom Fremdspannungsabstand, bezogen auf Vollaussteuerung, abzieht. In unserem Beispiel beträgt der Empfindlichkeitspegel des einen Verstärkers –46 dBV und die des anderen –56,5 dBV. Die äquivalenten Fremdspannungen betragen demnach –65 – 46 dB = –111 dBV bzw. –65 – 56,5 = –121,5 dBV. Man sieht, daß die Verbesserung des Fremdspannungsabstandes beim Verstärker mit der größeren Eingangsempfindlichkeit um 10,5 dB in der äquivalenten Fremdspannung exakt zum Ausdruck kommt.

Der Anfangspunkt im Diagramm ergibt sich aus dem von DIN 45 500 geforderten Mindest-Eingangspegel Phono von –46 dBV und dem Mindestfremdspannungsabstand (spitzenbewertet nach DIN 45 505) von 50 dB.

Fremdspannungsabstand, bezogen auf 2 x 50 mW. Dieser Wert ist maßgebend für das Rausch- und Brummverhalten derjenigen Verstärkerstufen, die hinter dem Lautstärkesteller liegen, im wesentlichen also für die Endstufe. Nur bei Phono ergibt sich noch ein kleiner Einfluß durch das Vorverstärkerrauschen. DIN 45 500 fordert für Verstärker von 2 x 10 W Sinusleistung 50 dB. Mit steigender Leistung läßt DIN 45 500 geringere Werte zu. Wie, mag ein Beispiel zeigen: Ein Verstärker habe eine Ausgangsleistung von 2 x 25 W. Das Leistungsverhältnis zum 2 x 10-W-Verstärker beträgt 50/10 = 5, in dB ausgedrückt, 10 log 2,5 = 4 dB. Der 2 x 25-W-Verstärker darf nach dieser „Leistungsklausel" einen um 4 dB geringeren (50 – 4 = 46 dB) Fremdspannungsabstand haben, um der DIN-Mindestforderung noch zu genügen. Das bedeutet aber, daß ein sehr leistungsstarker Verstärker bei leiser Lautstärke mehr rauschen oder brummen darf als ein schwächerer bei der gleichen Lautstärke. Dies ist nicht recht einzusehen. Um so weniger als große Verstärker meist auch größere Boxen betreiben, die eine kleinere praktische Betriebsleistung haben als kleine Kompaktboxen, was zur Folge hat, daß beim großen Verstärker das Störgeräusch noch stärker hörbar wird.

Accuphase
P 300-Endverstärker
2 x 200 Watt an 4 Ohm
2 x 150 Watt an 8 Ohm

Für die Entwicklung dieser Geräte erhielt Kensonic den „Grand Prix Award" in Gold – die höchste Kritikerauszeichnung, die in Japan vergeben wird. Der Preis dieser Anlage entspricht dem eines VW-Käfers.

ACCUPHASE
von Kensonic
Vertrieb: BOYD & HAAS
5039 Sürth
Unterbuschweg



T 100 FM-Tuner

P 300-Endverstärker

C-200-Vorverstärker

Boyd & Haas
5039 Sürth, Unterbuschweg

Für das in der Praxis zu erwartende Rauschen und Brummen ist die mittlere Länge der ersten drei Balken ausschlaggebend. Je länger die Balken sind, desto besser die Fremdspannungsabstände.
Vergleicht man die Ergebnisse von diesem Heft an mit denen früherer Testberichte, so ist zu beachten, daß wir bisher Fremdspannungen als Effektivwerte gemessen haben. Von diesem Heft an messen wir, streng nach DIN 45 405, den Spitzenwert. Dieser entspricht besser dem Höreindruck, zumal wenn Brummen und Rauschen gleichzeitig vorhanden sind. Im Mittel ergibt der Spitzenwert beim Fremdspannungsabstand einen um 3 dB schlechteren Wert, wenn auf Vollaussteuerung, und einen um 4 dB schlechteren, wenn auf 2 x 50 mW bezogen wird.

Maximale unverzerrte Eingangsspannung. Diese Werte geben an, bei welcher Spannung von 1 kHz am betreffenden Eingang die Begrenzung des Ausgangssignals einsetzt oder 0,7% Klirrgrad erreicht werden. DIN 45 500 fordert für den Phono-Eingang mindestens 20 mV ≙ –34 dBV, ein Pegel der von „lauten" Tonabnehmern überschritten werden kann, insbesondere, wenn die Eingangsempfindlichkeit des Verstärkers groß ist. Für den Tonband-Eingang werden mindestens 2 V ≙ +6 dBV gefordert. Hochwertige Tonbandmaschinen geben aber leicht 4 V ≙ +12 dBV ab. Außerdem sollte noch etwas zusätzliche Reserve zur Verfügung stehen. Werden hier nicht ausreichend hohe Werte erreicht, dann sollte dies, je nach Anwendungsfall, nicht ohne Einfluß auf die Kaufabsicht bleiben.

Innenwiderstand und Dämpfungsfaktor. Der Dämpfungsfaktor ist nichts anderes als der Kehrwert des Innenwiderstandes des Verstärkers, multipliziert mit dem reellen Lastwiderstand. Er ist daher eine dimensionslose Zahl. Ein möglichst kleiner Innenwiderstand oder ein entsprechend großer Dämpfungsfaktor ist günstig für die Bedämpfung der Lautsprechermembran und deshalb für gutes Ausschwingverhalten des Lautsprechers (Impulsverarbeitung!). Früher haben wir den Dämpfungsfaktor nur bei 1 kHz gemessen. Neuerdings messen wir ihn bei 40 Hz und 12,5 kHz, wo sich weitaus schlechtere Werte ergeben. Übersteigt der Dämpfungsfaktor den Wert 20, so hat dies auf die Bedämpfung der Lautsprechermembran keinen verbessernden Einfluß mehr, weil sich dann in der Praxis die Widerstände der Zuleitungen und der Frequenzweichen schon auswirken, im Vergleich zu denen dann der Innenwiderstand des Verstärkers (für Werte < 0,2 Ω) vernachlässigbar wird. DIN 45 500 verlangt den allzu bescheidenen Wert 3.

Übersprechdämpfung. Diese ist wichtig für den Stereoeindruck. Zwei Balken stellen den schlechtesten Wert der Übersprechdämpfung bei 1 kHz für den oder die Phono-Eingänge und für die hochpegeligen Eingänge dar. Die Übersprechdämpfung 10 kHz über Monitor ist ein völlig neuer Meßwert, der vor allem diejenigen Leser interessiert, die in Verbindung mit ihrem Verstärker ein hochwertiges Tonbandgerät mit der Möglichkeit der Hinterbandkontrolle betreiben wollen. Der Wert gibt an, inwieweit man beim Abhören hinter Band das Vorbandsignal als Vorecho oder bei Wiedergabe über den Monitor-Eingang einen anderen Eingang mithört. Kritische Werte ergeben sich im Hochtonbereich. DIN 45 500 verlangt 40 dB bei 10 kHz.

Eine andere negative Eigenschaft ist das Übersprechen in der umgekehrten Richtung. Es tritt dann störend bei einer Aufnahme auf, die zur Kontrolle hinter Band abgehört wird. Dies führt zu einem Echo in der Aufnahme, die insbesondere im Hochtonbereich störend wirkt. Außer dem Übersprechen des Hinterbandsignals auf die Aufnahme tritt eine weitere Qualitätsminderung durch Reste der Vormagnetisierungsspannung im Hinterbandsignal auf. Diese sehr hochfrequente Spannung (ca. 100 kHz) spricht dann leicht auf die Aufnahme über und kann Frequenzgangänderungen und das Entstehen von Differenztönen bewirken. Dieser zweite Wert der Übersprechdämpfung über Monitor wird bestimmt als 10-kHz-Rest am Aufnahmeausgang, und zwar im Verhältnis zu der gemessenen Tonbandausgangsspannung. Hierfür wird bei betätigter Monitor-Taste und geschlossenem Lautstärkesteller in den Monitor-Eingang eine 10-kHz-Spannung von 320 mV ≙ –10 dBV eingespeist. DIN-Ausgänge sind in dieser Hinsicht schlechter als Cinchausgänge. Da der schlechteste Wert der beiden Übersprecharten angegeben wird, korrigieren wir die an DIN-Ausgängen gemessenen Werte um 10 dB zum Positiven. Unter dieser Bedingung stimmen die Werte der Übersprechdämpfung vor- und rückwärts gut überein. Bei Geräten, die in diesem Punkte zu geringe Werte aufweisen, sollten stark „Tonband-Interessierte" vor dem Kauf einen individuellen Test durchführen.

Aufnahmespannung am DIN-Ausgang. Diese wird für die praxisnahe Eingangsspannung von 5 mV ≙ –46 dBV von 1 kHz am Phono-Eingang gemessen. DIN verlangt bei dem von uns gewählten Abschlußwiderstand von 10 kΩ eine Mindestausgangsspannung von 1 mV ≙ –60 dBV. Bei diesem Wert kann sich das Eingangsrauschen des nachfolgenden Tonbandgerätes noch unangenehm auswirken, so daß für eine ausreichend hohe Dynamik der Tonbandaufnahme höhere Werte gefordert werden müssen. Die in unseren Testberichten über Tonbandgeräte angegebenen Dynamikwerte ergeben sich bei 10 mV ≙ –40 dBV Tonbandausgangspegel am Verstärker. Bei Dolby-B-Tonbandmaschinen können sich durch noch höhere Ausgangspegel noch weitere Dynamikgewinne (bis 4 dB) ergeben. Einen höheren Ausgangspegel als –34 dBV ≙ 20 mV an 10 kΩ läßt DIN jedoch nicht zu, weil einfache Tonbandgeräte von diesem Wert an übersteuert werden können. Der Balken wurde deshalb an dieser Stelle abgebrochen und nur gestrichelt bis 100 mV ≙ –20 dBV weitergeführt. Diese Ausgangspegel oder Tonbandaufnahmepegel kommen aber nur bei sehr hochwertigen Tonband-Eingangsverstärkern in Frage. Für Tonbandgeräte der Spitzenklasse sollte man nach Möglichkeit jedoch immer einen hochpegeligen Aus- und Eingang (Cinchbuchsen) und nicht den DIN-Stromausgang verwenden.

Was noch zu beachten ist. Im Leistung-Verzerrung-Diagramm wie im Balkendiagramm werden immer die schlechteren Werte beider Kanälen angegeben. Die aus den Diagrammen ersichtlichen Werte sind demnach die in der Praxis erreichbaren Mindestdaten. Sind Vorpegelregler vorhanden, so werden diese, z. B. bei der Messung der maximalen unverzerrten Eingangspegel, heruntergedreht. Muß bei Besonderheiten auf den Test verwiesen werden, so macht ein Sternchen in der Spalte „Bemerkungen" hierauf aufmerksam. Handelt es sich dabei um einen eindeutig positiven Kommentar, wird an Stelle des Sternchens ein + gesetzt, im umgekehrten Falle ein –. Solche Zusatzinformationen sollten bei der Qualitätsbeurteilung keinesfalls übersehen werden.

Diagramme für Vorverstärker. Für Vorverstärker wurden beide Diagramme zweckentsprechend abgewandelt. Die Verzerrungskurven werden über Ausgangspegel bzw. Ausgangsspannung aufgetragen. Der Pegelbereich beträgt wie beim Vollverstärkerdiagramm 20 dB und weitere 25 dB in komprimierter Form. Gemessen wird an einem Lastwiderstand von 4,7 kΩ. Im Text werden die Werte für 47 kΩ/250 pF und 400 Ω am Kopfhörerausgang zusätzlich angegeben. Der Fremdspannungsabstand wird auf einen Ausgangspegel von –20 dBV ≙ 100 mV bezogen, der durch Zurückdrehen des Lautstärkereglers hergestellt wird. DIN verlangt für eine Absenkung von 20 dB gegenüber Nennausgangspegel einen Fremdspannungsabstand von mindestens 50 dB. Wir fordern entsprechend 46 dB bei 24 dB Absenkung, bezogen auf einen angenommenen Nennausgangspegel von +4 dBV ≙ 1,6 V. Außerdem ändert sich die Angabe des Dämpfungsfaktors. Beim Vorverstärker wird der Innenwiderstand im Bereich 5 kΩ bis 200 Ω bestimmt. Das würde derselben Skalenteilung für den Dämpfungsfaktor entsprechen, jedoch bezogen auf 15 kΩ. Der Innenwiderstand von Vorverstärkern sollte möglichst klein sein, damit eventuell auch professionelle Geräte angeschlossen werden können und, was wichtiger ist, um lange störungsfreie Leitungen ohne Höhenverluste zu den Endstufen aktiver Lautsprecherboxen zu ermöglichen. Bei üblichen guten abgeschirmten Kabeln mit Kapazitäten von etwa 800 pF auf 10 m sollte der Innenwiderstand des Vorverstärkers maximal 5 kΩ betragen.

Rechteckdurchgänge. Auf die beiden Diagramme folgt in der gleichen Spalte das Oszillogramm der Rechteckdurchgänge für die Impulsfolgefrequenzen 100 Hz und 5 kHz. Die Frequenzen sind so ausgewählt, daß sich nur Fehler im Übertragungsbereich auf die Form der Rechteckschwingungen auswirken können. Aus diesem Grunde würden 40 Hz und 10 kHz nicht den Anforderungen der Praxis entsprechen.
Aus der Form der Rechtecke kann man Rückschlüsse auf den Pegel- und auf den Phasenverlauf in einem sehr großen Frequenzbereich ziehen. Fällt das Dach der Rechtecke von links nach rechts schräg ab, so ist die Wiedergabe der tieferen Frequenzen (bis $^1/_{10}$ der betreffenden Impulsfolgefrequenz) mangelhaft. Ist das Dach hingegen verbeult, sind Fehler im Bereich der Impulsfolgefrequenz vorhanden. Ist die Anstiegsflanke schräg oder das linke obere Eck des Rechtecks verrundet, fällt der Frequenzgang bis zum rund 10fachen Wert der Impulsfolgefrequenz ab. Überschwinger der Anstiegflanke deuten auf starken Anstieg der Höhen hin (sie treten z. B. auf, wenn man die Höhen am Klangregler anhebt), Wellenlinien abnehmender Amplitude lassen Resonanzen im Frequenzgang erkennen und plötzliche Überhöhungen am rechten Ende des Rechteckdachs verraten Phasenfehler. Mit den von uns gewählten Impulsfolgefrequenzen kontrollieren wir das Frequenzgang- und Phasengeschehen im Bereich 10 Hz bis 50 kHz.

a. k., Br.

Revox A 78

Zur Einführung der neuen Darstellung möchten wir Ihnen die Diagramme an einem konkreten Beispiel vorstellen. Für diesen Kurztest wurde der wohl allgemein bekannte Revox-Verstärker A 78 ausgewählt. Er ist der direkte Nachfolger des in Heft 8/1969 getesteten A 50, er wird daher hier nur kurz beschrieben.

Das Design der Frontplatte entspricht dem der Tonbandmaschine A 77. Auch beim Verstärker ist eine Klappe vorhanden, hier sind die Pegelsteller zur individuellen Anpassung der Eingänge vorhanden. Das Gerät weist folgende Eingänge auf: Mikrophon (hochohmig, ohne Pegelsteller), Phono magn., Tuner, Tape, Tape-Monitor und Aux bzw. Phono keramisch. Bis auf den Aux- und Phono-keramisch-Eingang ist alles mit Cinch-Buchsen ausgeführt. Zwei Lautsprecherboxen sind wahlweise schaltbar. Weiterhin sind ein Cinch- und ein Klinkenausgang für Bandaufnahme vorhanden, letzterer ist zusammen mit zwei Kopfhörerbuchsen auf der Frontplatte angeordnet. Neben Mono und Stereo kann auch jeder der beiden Kanäle getrennt über beide Endstufen wiedergegeben werden. Neben einem Rausch- und Rumpelfilter ist ein Präsenz- und Loudnessfilter vorhanden. Letzteres wirkt unabhängig von der Lautstärkereglerstellung und dämpft das Signal, so daß im Betrieb durch Tastendruck zwischen lauter linearer und leiser physiologisch korrigierter Wiedergabe gewählt werden kann. Anstelle der üblichen Klangregler sind Schalter für jeden Kanal getrennt vorhanden, die eine definierte Anhebung oder Absenkung in je drei Stufen erlauben. Änderungen gegenüber dem Vorgänger A 50 sind in der Filterstufe und in der Endstufe vorgenommen worden, wichtig ist der elektronische Überlastungsschutz der neuen Endstufe.

Ergebnisse unserer Messungen

Sinusausgangsleistung
für 1% Klirrgrad bei 1 kHz und gleichzeitiger Aussteuerung beider Kanäle

an 4 Ω reell	2 x 63 W ≙ +24 dBV
an 8 Ω reell	2 x 53 W ≙ +26,3 dBV
an 16 Ω reell	2 x 33 W ≙ +27,3 dBV

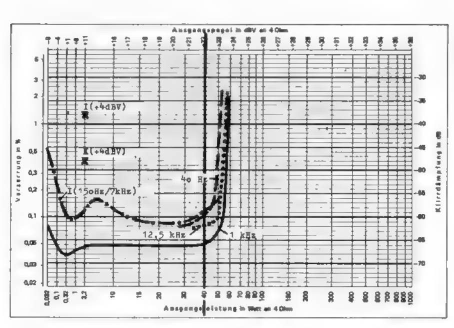
Eingangsempfindlichkeiten
für 2 x 40 W an 4 Ω

Phono magn.	minimal –59 dBV ≙ 1,1 mV
	maximal –45 dBV ≙ 5,6 mV
Tape, Tuner	minimal –25 dBV ≙ 56 mV
Tape-Monitor	minimal –19 dBV ≙ 110 mV

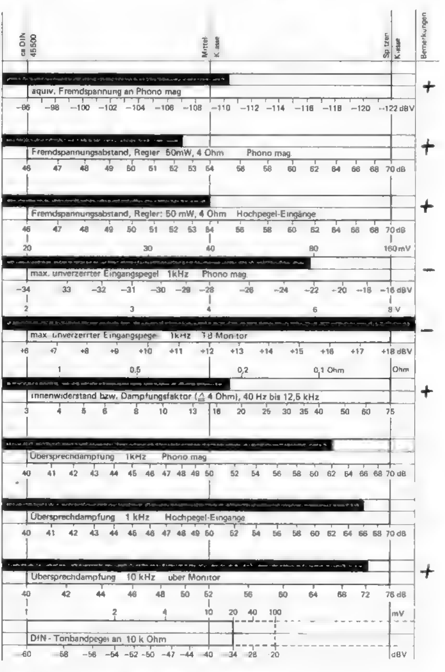
Fremdspannung (Spitzenwert)
äquivalente Fremdspannung Phono magn.

Pegelsteller zu	links –110 dBV
	ansonsten ca. –115 dBV
Fremdspannungsabstand bei **2 x 50 mW** an 4 Ω	
Phono magn. Pegelsteller zu	links 52,5 dB
	ansonsten bis 58 dB
Tape	57 dB
Tape-Monitor	54 dB

Bemerkungen: Der linke Kanal ist schlecht abgeschirmt, hieraus resultieren die konstruktionsbedingten genannten Abweichungen.

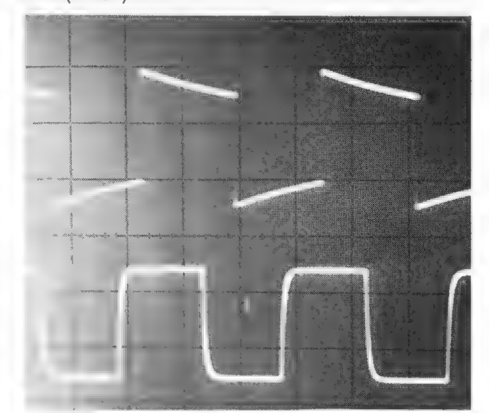


1 Leistung-Verzerrung-Diagramm, Abschluß 4 Ω. I = Intermodulation, K = Klirrfaktor



2 Balkendiagramm

3 Rechteckübertragungsverhalten, gemessen bei einer Impulsfolgefrequenz von 100 Hz (oben) und 5 kHz (unten)



Übersprechdämpfung

Frequenz	Tape	Phono magn.
40 Hz	76 dB	65 dB
1 kHz	65 dB	62 dB
10 kHz	55 dB	47 dB

Bemerkungen: Die Werte waren kanalweise recht unterschiedlich, in der jeweils anderen Richtung können sich bis zu 20 dB bessere Werte ergeben.

Übersprechdämpfung Monitor 10 kHz

Vorband auf Hinterband	74 dB
Hinterband auf Aufnahme je nach Pegelsteller und Kanal	93 bis 72 dB

Aufnahme-Ausgangspegel
Cinch

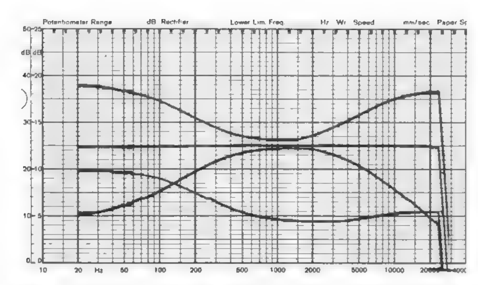
je nach Pegelsteller	von –20 dBV ≙ 100 mV
	bis – 7 dBV ≙ 450 mV

Dämpfungsfaktor
relativ zu 4 Ω

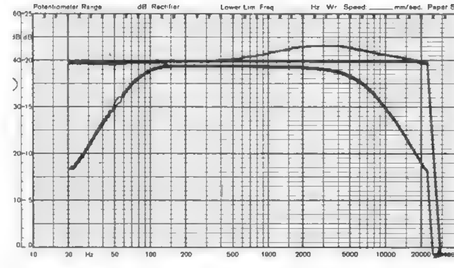
40 Hz	minimal 63
12,5 kHz	minimal 18

Kommentar zu den Ergebnissen unserer Messungen

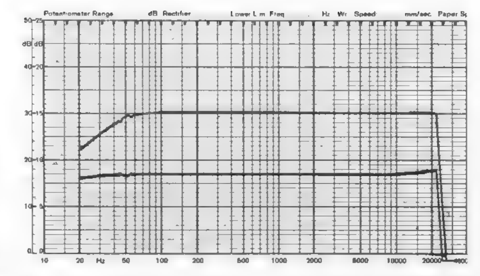
Das Leitung-Verzerrung-Diagramm zeigt, daß unterhalb der Nennausgangsleistung von 40 W bei allen Frequenzen der Klirrfaktor <0,1% ist, der Verlauf ist ausgezeichnet. Die Intermodulationswerte zeigen bei kleinen Leistungen ein merkwürdiges Verhalten, im anderen Kanal ergaben sich geringere Werte, die Tendenz bleibt jedoch erhalten; sie ist alles in allem bis auf den Anstieg bei 32 mW gut. Wie wichtig die Pegelsteller sind, zeigen die Klirr- und Intermodulationswerte bei 1,6 V Eingangsspannung und 3,2 W, diese Werte wurden bei maximaler Empfindlichkeitseinstellung gemessen. Werden die Regler entsprechend der Bedienungsanleitung eingestellt, ergeben sich weit geringere Verzerrungen. Durch die recht hohen Pegelreserven bei einem Abschluß mit mehr als 4 Ω gewinnt man in der Praxis noch etwas an Dynamik. Die im Balkendiagramm aufgeführten Qualitätsmerkmale übertreffen im Schnitt die Mittelklasse deutlich, zumal die typischen Werte oft noch besser sind. Die maximalen Eingangspegel beziehen sich natürlich auf geschlossene Pegelsteller, das Minuszeichen soll andeuten, daß sie nicht in jeder Betriebslage so hoch sind. Ein DIN-Tonbandanschluß fehlt. Die Rechteckdurchgänge sind gut zu nennen; sie zeigen einen guten Pegel- und Phasenverlauf im Übertragungsbereich. Die Frequenzgänge sind gut. Das Präsenzfilter bringt eine leichte Tranzparenzverbesserung, was für Regiezwecke günstig ist. Das Rauschfilter könnte etwas weiter oben ein-



4 Regelumfang der Klangsteller, linearer Frequenzgang und Pegelabsenkung durch Loudnesstaste



5 Frequenzgang des Rumpel-, Rausch- und Präsenzfilters



6 Frequenzgang Phono magnetisch in extremen Pegelstellerpositionen

setzen, die Steilheit der Filter ist gut. Die Loudness-Taste erwies sich als sehr praktisch, sie zeigte nicht die etwas übertriebene Frequenzganganhebung vieler anderer Geräte. Die in den extremen Pegelstellerpositionen aufgenommenen Phono-magnetisch-Frequenzgänge zeigen, daß eine mittlere Eingangsempfindlichkeit gewählt werden sollte (die Empfindlichkeit eines Entzerrerverstärkers über knapp 14 dB zu regeln, wie hier, ist technisch recht schwierig).

Betriebstest

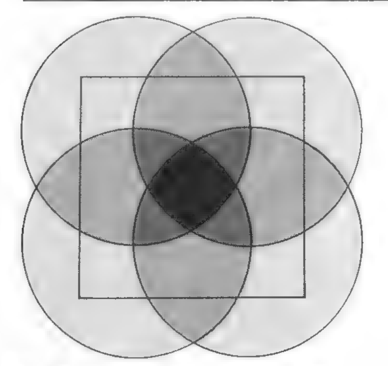
Beim ersten Einschalten des Gerätes brummte der Netztrafo unangenehm, nach Festziehen der Trafo-Befestigungsschrauben verschwand dieser Fehler. Gleichzeitig wurde entdeckt, daß die Frontplatte nicht richtig geerdet war (Individualfehler!), die Messungen wurden durchgeführt, nachdem dieser Fehler behoben war. Beim Umgang mit dem Gerät erwies es sich als ungünstig, daß die Filter (Rausch-, Rumpel-, Präsenz-) auch auf die Aufnahme wirken. (Sollen diese Filter einmal für eine spezielle Aufnahme gebraucht werden, könnte man ja auch von der Kopfhörerbuchse aufnehmen.) Die Filter können demnach auch nicht auf den Monitor-Eingang wirken. Zur Aufnahme auf einfache Cassetten-Recorder vermißt man eine DIN-Buchse, die zur Standardausstattung gehören sollte. Der Klangeindruck war sehr gut, der Klangregelbereich könnte zugunsten einer feineren Stufung reduziert werden, um genauere Korrekturen zu erlauben. Das Rauschfilter knackt bei der Betätigung. Der Aufbau des Gerätes ist sehr solide, die Verstärkerprintplatten und die interne Verdrahtung sind steckbar ausgeführt. Der Aufbau ist recht service- und bastelfreundlich, zusammen mit den vorhandenen Pegelstellern eignet sich das Gerät daher auch für semi-professionellen Einsatz.

Zusammenfassung

Der Revox-Verstärker A 78 erwies sich als ein hochwertiges Gerät zu einem vernünftigen Preis. Bis auf die um 1 dB geringere Leistung an 4 Ω kann dieser Vollverstärker gegenüber der Endstufe A 722 aus demselben Hause mehr als mithalten. Trotz der verschärften Anforderungen kann man den A 78, obwohl schon lange auf dem Markt, doch noch gerade in die Spitzenklasse einordnen.

ak

Testreihe Empfänger-Verstärker





Marantz 4220

Unter den fünf Marantz-Quadro-Empfänger-Verstärkern „Stereo 2 – Quadradial 4" ist der 4220 nicht nur äußerlich der kleinste, er bietet auch mit 2 x 20 W oder 4 x 8 W Nennleistung an 8 Ω auch die bescheidenste Leistung. Der mit einem SQ-Decoder, einem FM-Stereo- und einem MW-Empfangsbereich ausgestattete Quadro-Empfänger-Verstärker soll rund 1500,– DM kosten.

Kurzbeschreibung

Auch hinsichtlich des Bedienungskomforts ist der 4220 im Vergleich zu den größeren Modellen abgemagert. Die Frequenzskala ist schmaler, das signalstärkeabhängige Abstimminstrument und das Instrument für Ratiomitte sind in einem Instrument zusammengefaßt, die Klangregler wirken gleichzeitig auf alle Kanäle, der Räumlichkeitseffekt bei Quasiquadrophonie ist nicht regelbar, Fernsteuerung der Lautstärke und Quadrobalance sowie Dolby-B im Empfangsteil sind nicht vorhanden, aber es können zwei Tonbandgeräte (Quadrogeräte) und ein CD-4-Demodulator angeschlossen werden, wobei bei einem Tonbandgerät Hinterbandkontrolle möglich ist. Drei Schieberegler gestatten die Regelung der Balance der Front-, der Rückkanäle und zwischen den Front-Rück-Kanälen. Ein Druckknopf schaltet die Stummabstimmung (Muting), ein anderer die gehörrichtige Lautstärkeregelung (Loudness). Zwei Klinkenbuchsen dienen dem Anschluß eines Quadrokopfhörers.

Bild 1 zeigt die Rückfront des Gerätes. Die Klemmkontakte für den Anschluß der Lautsprecherkabel, die Cinchbuchsen für die Ein- und Ausgänge sowie die zwei Kaltgerätebuchsen amerikanischer Norm sind deutlich erkennbar. Ein Schieber gestattet die Umschaltung zwischen Stereobetrieb (Achtung: Es können dann nur 8-Ω-Boxen angeschlossen werden!) und Quadrobetrieb. Die Ferritantenne verdeckt einen Ausgang für den Anschluß eines Quadro-Multiplexdecoders und die Klemmschraubenanschlüsse für die Antennen.

Ergebnisse unserer Messungen

a) UKW-Empfangsteil

I Allgemeine Betriebseigenschaften

Frequenzbereich — 87,4 bis 108,6 MHz

Skalengenauigkeit
maximale Abweichung im Empfangsbereich bis 100 MHz — 130 kHz

Instrumente
Ratiomitte Abgleich — exakt
Empfindlichkeit des Feldstärkeinstruments — ±20 kHz für Ausschlag bis Beginn schwarzer Balken

Frequenzstabilität
Frequenzabweichung im Bereich der Netzspannung 200 bis 250 V — ±0 kHz

II Empfindlichkeit

Begrenzereinsatz (–3 dB) — 1,1 µV

Eingangsempfindlichkeit
mono 26 dB S+N/N — 1,6 µV
stereo 46 dB S+N/N — 75 µV

Stereoumschaltschwelle — 7 µV
hierbei S+N/N — 29 dB

Mutingschaltschwelle — 7 µV
hierbei S+N/N
mono — 47 dB
stereo — 29 dB

III Wiedergabe

alle Werte gemessen bei U_e + 1 mV an 240 Ω

Signal-Rauschspannungsabstand
bezogen auf ±40 kHz Hub
Fremdspannungsabstand
mono — >65 dB
stereo — >54,5 dB
Geräuschspannungsabstand
mono — >66,5 dB
stereo — >52,5 dB

Pilottondämpfung
(±67,5 kHz) — >47 dB

Klirrfaktor
f_m = 1 kHz ±40 kHz Hub
Abstimmung nach Instrument — <0,2%
f_m = 1 kHz ± 75 kHz Hub — <0,25%
f_m = 250 Hz — <0,28%
f_m = 6,3 kHz — <0,45%

Übertragungsbereich (–3 dB)
Preemphasis 50 µs — 10 Hz bis 15,1 kHz

Pilottonverzerrungen bei 9,5 kHz — 2,4%

Übersprechdämpfung
f_m = 1 kHz — >41 dB
f_m = 250 Hz bis 6,3 kHz — >39 dB
f_m = 6,3 bis 12,5 kHz — >28 dB

IV Trennschärfe

gemessen bei 100 µV an 240 Ω

HF-ZF-Bandbreite (–3 dB) — – (aus der Kurve nicht zu entnehmen)



1 Rückfront des 4220



Hi-Fi-Loewe mit Loewen-Extras: Loewe ST 120 electronic.

Kurzdaten für Kenner:

Loewen-Extras: Vollelektronischer, perfekt betriebssicherer UKW-Sender-Suchlauf mit freier Wahl der Such-Laufrichtung. Umschaltbar auf automatische Auswahl jener UKW-Sender, die gerade stereophon senden. Optimal dimensionierter AM-Verstärker für weltweiten KW-Empfang: KW 1 (90, 75, 60 und 49 m-Bänder) + KW 2 (41, 31, 25 und exzellent einstellbares 49 m-Band) + KW 3 (25, 19, 16 und 13 m-Bänder).

Loewen-Stärke: Ausgangsleistung 2×60 Watt Sinus bzw. 2×80 Watt Musik. Gesamtklirrfaktor unter 0,5%. Übertrifft wesentlich alle Anforderungen der Hi-Fi-Norm DIN 45500.

Loewen-Möglichkeiten: Quadrosound-Hören mit 4 Boxen. Doppelstereophonie. Zur vollwertigen Quadrophonie-Anlage mit Loewe QV 300 oder Loewe QV 310 ausbaufähig. Anschlüsse für 2 Stereokopfhörer.

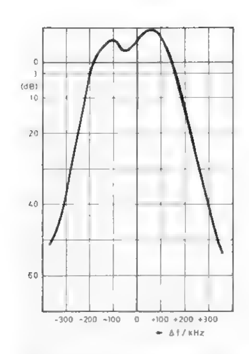
Loewen-Technik: UKW-Abstimmautomatik. Automatische Empfangsregelung zum Empfang schwacher Fernsender. Vollelektronischer Überlastungsschutz. 12 integrierte Schaltungen (IC's). 73 Transistoren.

Loewen-Komfort: 5 UKW-Stationstasten, 5 Flachbahnregler, 18 Drucktasten, 4 Anzeigeleuchten, 4 Anzeigeinstrumente.

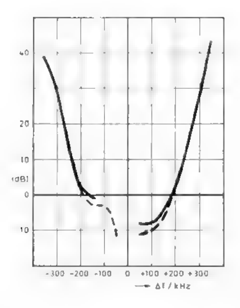
Loewen-Design: line 2001 im modernen Softline-Look mit Blackoutskalenfeld. Horizontal und vertikal aufstellbar, also auch hängend.

LOEWE

Loewe Opta GmbH
8640 Kronach · Industriestraße 11
1 Berlin-Steglitz · Teltowkanalstraße 1–4



2 Wirksame Selektion (Zweizeichentrennschärfe), gemessen bei f_0 = 100 MHz, U_e = 100 µV, Nutzsender moduliert, f_m = 1 kHz, Hub = ±40 kHz, HF-Pegeldifferenz für ΔUa = –3 dB am Ausgang



3 Wirksame Selektion (Kreuzmodulation), gemessen bei f_0 = 100 MHz; Nutzsender unmoduliert, U_e = 100 µV, Störsender moduliert f_0 = 1 kHz, Hub ±40 kHz, HF-Pegeldifferenz für S+N/N = 20 dB am Ausgang

Sperrrung (±300-kHz-Selektion)	38 dB
Kreuzmodulationsdämpfung (±300 kHz)	29 dB
Gleichwellenselektion	3,2 dB
Spiegelfrequenzdämpfung	58 dB
ZF-Dämpfung	94 dB

b) Verstärkerteil

Sinusausgangsleistung
gemessen bei 1 kHz

8 Ω	**Stereobetrieb**	2x26 W ≙ 23 dBV
16 Ω		2x19 W ≙ 25 dBV
4 Ω	**Quadrobetrieb**	4x13 W ≙ 17,3 dBV
8 Ω		4x10 W ≙ 19,2 dBV
16 Ω		4x6,2 W ≙ 20,1 dBV

Übertragungsbereich (–3 dB)

8 Ω	**Stereobetrieb**	>8 Hz bis 60 kHz
4 Ω	**Quadrobetrieb**	>8 Hz bis 40 kHz
8 Ω		>8 Hz bis 58 kHz

Leistungsbandbreite

8 Ω	**Stereobetrieb**	>5 Hz bis 66 kHz
4 Ω	**Quadrobetrieb**	>5 Hz bis 40 kHz

Frequenzgang
im Frequenzbereich 20 Hz bis 20 kHz ±1 dB
(vgl. auch Bild 7) auch im Quadrobetrieb
hierbei maximale Abweichung
zwischen den Kanälen bei –30 dB 1,5 dB

Phonoentzerrung
Abweichung von RIAA-Kennlinie,
bezogen auf 1 kHz
im Bereich 20 Hz bis 20 kHz –0/+1,5 dB

Klangregelung

Regelumfang der Klangregler Bild 7

Gehörrichtige Lautstärkeregelung Bild 8

Klirrgrad und Intermodulation
gemessen an 8 Ω im Stereobetrieb Bild 4
Klirrgrad 4 Ω im Quadrobetrieb
bei 1 kHz und 4 x 11 W <0,51%

Bemerkung: Schlechtester Wert des Kanals rechts hinten, in den anderen Kanälen
bei 4 x 11 W 0,23%

Intermodulation
4 Ω 150 Hz/7 kHz
bei 4 x 10 W 0,54/0,76/0,6/1,4%

Bemerkung: Auch hier ist der Rückkanal rechts ein Ausreißer.

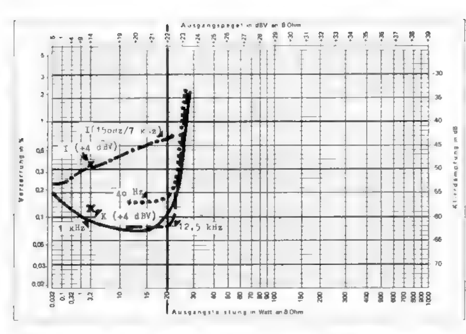
Eingangsempfindlichkeiten
an 8 Ω für 2 x 20 W
hochpegelige Eingänge 110 mV ≙ –19 dBV
Phono 1,4 mV ≙ –57 dBV

im **Quadrobetrieb**
an 4 Ω hochpegelige Eingänge 97/92/94/95 mV
(94 mV ≙ 20,5 dBV)

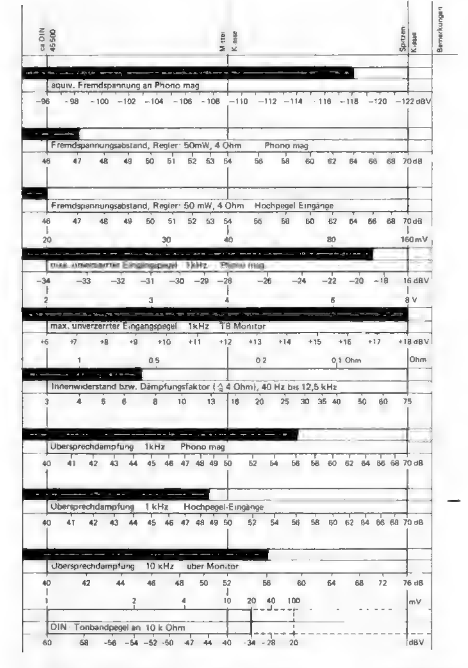
Übersteuerungsfestigkeit
des Eingangs Phono 110 mV ≙37,9 dB

Ausgangsspannung
für Tonbandaufnahme 400 mV ≙ –8 dBV
bei 5 mV am Phonoeingang und hochohmigem Abschluß

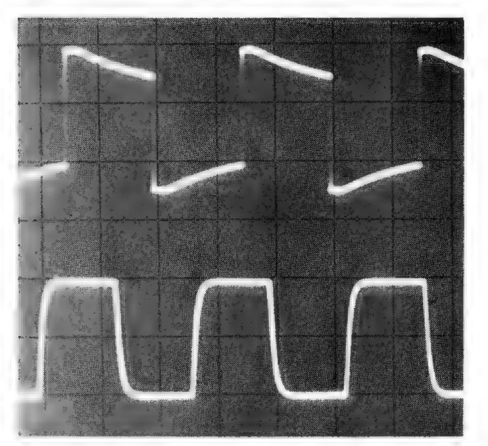
Äquivalente Fremdspannung
Phono –118 dBV



4 Leistung-Verzerrung-Diagramm für Stereobetrieb an 8 Ω

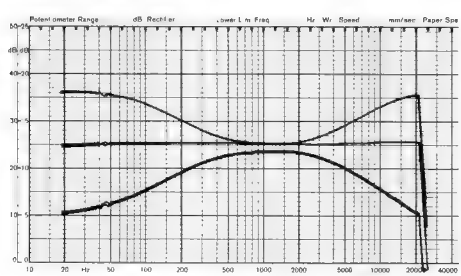


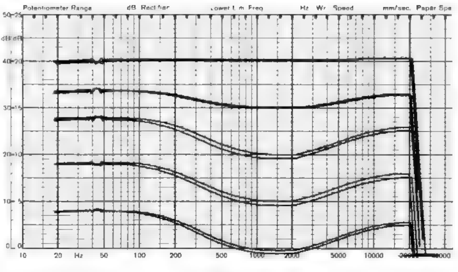
5 Balkendiagramm der wichtigsten qualitätsbestimmenden Meßdaten, umgerechnet auf 4 Ω Abschluß, damit Vergleichbarkeit gewährleistet ist



6 Rechteckübertragungsverhalten für die Impulsfolgefrequenzen 100 Hz (oben) und 5 kHz (unten)

7 Einfluß der Klangregler auf den Frequenzgang. Die mittlere Kurve zeigt den Frequenzgang in Linearstellung der Regler





8 Gehörrichtige Lautstärkeregelung, gemessen in beiden Kanälen für Pegel von 0 bis –40 dB

Signal-Fremdspannungsabstand
bezogen auf Vollaussteuerung
Eingang Phono

an 8 Ω **Stereobetrieb**	61 dB (Spitzenwert)
an 4 Ω **Quadrobetrieb**	65/66/71,5/72,5 dB (Spitzenwerte)

bezogen auf **2 x 50 mW** an 8 Ω

Aux	Spitzenwerte >50 dB
Band	>49 dB
Monitor	>49,5 dB

bezogen auf **4 x 50 mW** an 4 Ω

Aux	>49,5 dB
Monitor	>49 dB

Übersprechdämpfung
an 8 Ω für 2 x 20 W

Frequenz	hochpegelige Eingänge	Phono
40 Hz	46,5 dB	>45,5 dB
1 kHz	48,5 dB	>56 dB
10 kHz	30,5 dB	>45,5 dB

im Quadrobetrieb
bei 1 kHz zwischen allen Kanälen,
auch über Kreuz — 52 dB

Rechteckübertragungsverhalten
für Impulsfolgefrequenzen von 100 Hz (oben) und 5 kHz (unten) über Eingang Aux –6 dB unter Vollaussteuerung: Bild 6

Dämpfungsfaktor
an 8 Ω

bei 40 Hz	42
bei 12,5 Hz	14

Kommentar zu den Ergebnissen unserer Messungen

Die allgemeinen Betriebseigenschaften des UKW-Empfangsteils sind in Ordnung. Weniger erfreulich ist der Komplex „Empfindlichkeit". Sowohl der Wert für die Eingangsempfindlichkeit Mono als vor allem derjenige für Stereo ist mäßig. Gut sind alle Daten, die für die Wiedergabequalität kennzeichnend sind, aber enttäuschend der für die Trennschärfe maßgebliche Datenkomplex. Der Hauptgrund ist in der Verstimmung der ZF-Filter um nahezu 200 kHz zu suchen, weswegen aus der HF-ZF-Durchlaßkurve die Bandbreite nicht eindeutig zu entnehmen ist. Sie dürfte bei 220 bis 250 kHz liegen. Die Werte für die Sperrung und Kreuzmodulationsdämpfung sind ausgesprochen mäßig. Die Eigenschaften des UKW-Empfangsteils wurden sicherheitshalber an zwei Geräten geprüft. Beide zeigten die geschilderten Schwächen. So wie er ist, erreicht der Empfangsteil des 4220 hinsichtlich Trennschärfe und Empfindlichkeit – nach heutigen Maßstäben gemessen – nur unterdurchschnittliche Werte.
Ein Blick auf das Leistung-Verzerrung-Diagramm (Bild 4) und auf das Balkendiagramm (Bild 5) zeigt, daß es um den Verstärkerteil – vom Fremdspannungsabstand, bezogen auf 2 x 50 mW, einmal abgesehen – wesentlich besser bestellt ist. Hier schneidet der 4220 alles in allem so ab, daß man ihn der Mittelklasse zuordnen kann. Die vom Hersteller genannte Ausgangsleistung wird unter allen Betriebsbedingungen übertroffen.

Musikhör- und Betriebstest

Der 4220 wurde mit zwei Boxen Transonic Life TL 400 und zwei Boxen Heco P 4302 (praktische Betriebsleistungen 2,5 und 2,7 W) sowie mit einem Tonabnehmer MMC 6000 (vgl. Test in diesem Heft) phonoseitig verbunden. Im Quadrobetrieb ergab sich hifigerechte Lautstärke, allerdings bei knapper Reserve. SQ-Platten wurden sauber und korrekt wiedergegeben. Das Klangbild stark einfallender Stereosender war ebenfalls einwandfrei. Bei voll aufgedrehtem Lautstärkesteller und abgehobenem Tonarm war über den Phono-Eingang kein Brummen und nur wenig Rauschen zu hören, dafür aber ein ganzes Gemisch eingestreuter Mittelwellensender. Von der Leistung des seiner Klanggüte nach sehr guten Verstärkers her gesehen, eignet sich der 4220 für kleinere Räume in Verbindung mit Boxen nicht zu schlechten Wirkungsgrades.

Empfangstest

Beim Empfangstest (in Karlsruhe) bestätigte sich an der drehbaren UKW-Richtantenne, was schon die Messungen gezeigt hatten: mäßige Stereoempfindlichkeit und Trennschärfeschwierigkeiten. Ganz einwandfrei konnten stereophon eigentlich nur die Sender des Südwestfunks empfangen werden. Bei allen anderen, weiter entfernt gelegenen Sendern war der Stereoempfang mehr oder weniger durch Rauschen oder Zwitschern gestört. Wo die Empfindlichkeit ausreicht und die Trennschärfe kein Problem ist, überzeugt der 4220 durch ein sehr sauberes, durchsichtiges Klangbild.

Zusammenfassung

Der Marantz 4220 ist das kleinste Modell unter den Quadro-Empfänger-Verstärkern dieser Firma. Er ist nicht nur hinsichtlich der Leistungsreserven abgemagert, sondern auch was den Bedienungskomfort betrifft. Sein Verstärkerteil läßt sich alles in allem in die HiFi-Mittelklasse einstufen, nicht jedoch das UKW-Empfangsteil. Bei diesem fehlt es an Empfindlichkeit und Trennschärfe. Außerdem sind die ZF-Filter stark gegeneinander verstimmt (dies bei zwei geprüften Geräten). Stark einfallende Stereosender und Schallplatten (SQ-Platten über eingebauten Decoder) werden einwandfrei wiedergegeben. Die Klangqualität des Empfangsteils und des Verstärkers ist sehr gut. Die Leistungsreserve reicht für kleinere Räume in Verbindung mit Boxen nicht zu schlechten Wirkungsgrades. Ein Gerät, das seinen Preis gerade Wert wäre, wenn das UKW-Empfangsteil das gleiche Qualitätsniveau bieten würde wie der Verstärker.

Br.

Premiere

RMA 440 ST

Das erste HiFi-Stereo-Mischpult mit 4 integrierten Leistungsendstufen und eingebauter Lichtorgel



Spitzentechnik, die man sich leisten kann

RMA 440 ST

Professioneller HiFi-Stereo-Regie-Mischverstärker in Mischpultausführung für den Einsatz in Diskotheken und für Beschallungsanlagen jeder Art.
Mit dem RMA 440 ST bietet ROTICET erstmals ein Komplettgerät an, das nach Anschluß der Lautsprecher und Tonquellen eine vollständige Beschallungsanlage einschließlich der heute in der Regel als Zusatzgerät gewünschten Lichtorgel darstellt. Alle technischen Daten liegen weit über der HiFi-Norm 45 500. Besonders interessant dürfte der RMA 440 ST insofern sein, als daß der Preis weit unter dem Summenpreis einer konventionellen Zusammenstellung, bestehend aus Mischpult, separaten Endstufen und Lichtorgel, liegt.

Die wichtigsten Daten:
6 Eingänge, alle regel- und mischbar (Steckmodule):
1 x Mikro, 2 x Phono magn.,
1 x Tuner, 1 x Tonband,
1 x Universal.
Klangregelung: getrennte Flachbahnregler (pro Stereo-Kanal) für die Frequenzbereiche 40 Hz, 200 Hz, 3 KHz, 7 KHz, 16 KHz.
Separate aktive Mikro-Klangregelung, elektronische Loudness-Regelung schaltbar, Rumpel- und Rauschfilter mit elektronischer Sekundärschaltung.
4 Endstufen je 60 W sinus/110 W Musikleistung, kurzschlußfest durch elektronische Sicherung, 4 beleuchtete VU-Meter, eingebauter separater IC-Monitor-Verstärker. Alle Eingänge über eingebauten Lautsprecher oder Stereo-Kopfhörer vorhörbar.
NF-Ausgang 0,8 – 2,5 V pegelbar für weitere Endstufen bzw. Aktivboxen.
Eingebaute 3-Kanal-Lichtorgel, alle 3 Kanäle (500/1000 W) regelbar.
Alle Tastenschalter in Funktion beleuchtet.
Separates Netzteil gehört zum Lieferumfang.



Sonderprospekt RMA 440 ST mit ausführlichen Informationen durch:
H. von Wichmann Kom.-Ges., 2 Hamburg 1, Chilehaus B, Tel. (040) 3 29 11, Telex 02-161 387

ARTIPLAN, Hamburg



Sansui 661

Sansui Electric Co. Ltd. stellt mit dem Empfänger-Verstärker 661 eine interessante Neuentwicklung vor. Dieser gut ausgestattete Receiver soll sich offensichtlich einen entsprechenden Marktanteil in der Gruppe der unter der 1100-DM-Grenze liegenden leistungsfähigen HiFi-Steuergeräten sichern. Sein Verkaufspreis beim Fachhandel liegt bei 1098,– DM.

Kurzbeschreibung

Das im UKW-Bereich frequenzlinear aufgeteilte, 27 cm lange und indirekt beleuchtete Skalenfeld bildet den Blickfang der kräftigen und gegen Fingerabdrücke völlig unempfindlichen Metallfrontplatte. Im Skalenfeld befindet sich, funktionsgerecht angeordnet, auch die Stereoleuchtanzeige sowie das in einem begrenzten Bereich feldstärkeabhängige Abstimminstrument. Der rechts neben dem Skalenfeld angeordnete griffige Abstimmknopf gestattet im Zusammenspiel mit dem Schwungradantrieb eine weiche, ohne jeglichen toten Gang arbeitende Sendereinstellung. Rechts daneben befindet sich der gleich große Bedienknopf des Betriebsartenwahlschalters (Phono magnetisch, FM-Auto, AM, Aux). Die Tasten und Drehknöpfe am unteren Frontplattenteil dienen, von links nach rechts, folgenden Funktionen: Netzschalter, darunter eine Klinkenbuchse zum Anschluß eines Stereokopfhörers. Es folgt der Lautsprecherwahlschalter mit folgenden Positionen: Aus = nur Kopfhörerbetrieb, Lautsprecherpaar A, Lautsprecherpaar B, Lautsprecherpaar A + B. Neben diesem Drehknopf befindet sich die Taste zur Einschaltung des Rauschfilters. Es folgen Tiefen-, Höhen-, Balance- und Lautstärkeeinstellknopf. Die folgenden 5 Tasten dienen den Funktionen: Gehörrichtige Lautstärkebeeinflussung, Monobetrieb, Tape Monitor 1 und 2, d. h. Tonbandaufnahme mit gleichzeitiger Überband-Abhörkontrolle bei Verwendung von 3-Kopf-Tonbandgeräten. Außerdem besteht die Möglichkeit der Bandüberspielung von einem Tonbandgerät (Tape 1) auf ein zweites (Tape 2). Mit der fünften Taste läßt sich die Stillabstimmung abschalten. Der Empfängerteil arbeitet dann mit seiner vollen Eingangsempfindlichkeit.

Bild 1 zeigt die Anordnung der Anschlußklemmen und -buchsen auf der Geräterückseite. Die Eingangsschaltung des UKW-Empfangsteils ist so ausgelegt, daß an ihn nicht nur ein Antennenkabel mit einem Wellenwiderstand von 240 bis 300 Ω (z. B. Flachbandkabel), sondern über eine weitere Verbindung auch Koaxialkabel mit 60 bis 75 Ω Wellenwiderstand, ohne Zwischenschaltung eines unteren Antennenübertragers, angeschlossen werden können. Außer einer weiteren Anschlußklemme für die Mittelwellenantenne besitzt das Gerät für den Mittelwellenempfang noch eine Ferritbehelfsantenne. Bei ihrer Benutzung ist zu beachten, daß sie nicht herausgeklappt, sondern herausgezogen wird.

Zum Anschluß von Modulationsquellen an den Verstärkerteil des Sansui 661 dienen, wie in Japan und den USA üblich, Cinchbuchsen. Für die Verbindung mit dem Tonbandgerät 1 kann anstelle der Cinchbuchsen auch die 5polige DIN-Normbuchse verwendet werden. Unter den Antennenklemmen bis über die 5polige DIN-Buchse hinaus befinden sich fünf großflächige Kühlrippen für die Leistungstransistoren des 661-Verstärkerteils. Ganz rechts an der Geräterückseite haben die Federklemmen zum Anschluß der beiden Lautsprecherpaare sowie die Netzsicherung ihren Platz gefunden. Sollen zwei Lautsprecherpaare gleichzeitig betrieben werden, so ist, wegen der hierbei gegebenen Parallelschaltung von je zwei Lautsprechern pro Kanal, unbedingt darauf zu achten, daß die Impedanz jeweils 8 Ω beträgt.

Zur Schaltungstechnik und dem mechanischen Aufbau des Sansui 661: Die Eingangsstufe des UKW-Empfangsteils ist mit einem MOS-FET-Transistor bestückt. Die Ankopplung des Oszillators an die UKW-Mischstufe erfolgt über einen zusätzlichen transistorbestückten Pufferkreis. Zur Abstimmung dient ein Dreifach-Drehkondensator. Durch diese Maßnahmen sollen bei guter FM-Eingangsempfindlichkeit gleichzeitig ein möglichst kleines Empfänger-Eingangsrauschen, gute Kreuzmodulationssicherheit sowie eine optimale Arbeitsweise der Mischstufe erreicht werden. Der Zwischenfrequenzverstärker weist u. a. zwei breitbandige Keramikfilter mit hoher Flankensteilheit auf. Da Sansui-Geräte in alle Weltteile von Tokio aus exportiert werden, ist es erfreulich, daß die Deemphasis des 661-Steuergerätes, ebenso wie die des Modelles 771, mittels eines kleinen, im Geräteinnern angeordneten Schiebeschaltes von 75 auf 50 µs umgeschaltet werden kann. Beim Kauf dieser Empfänger-Verstärker empfiehlt es sich jedoch, nachprüfen zu lassen, ob dieser Schalter in seiner linken Anschlagstellung = 50 µs steht. Bei der Anlieferung des von uns getesteten Gerätes hatte die Lieferfirma diesen auf 75 µs stehen lassen. Eine starke, d. h. nicht hifi-gerechte, empfangssei-



1 Rückseite des Sansui 661

tige Höhendämpfung bereits ab 7,5 kHz ist dann die zwangsläufige Folge. Der von 535 bis 1605 kHz reichende Mittelwellenempfangsteil bildet eine in sich geschlossene, d. h. vom FM-Empfänger völlig unabhängige, Schaltungseinheit.
An den Verstärkerteil des 661 können ein magnetischer Tonabnehmer, zwei Tonbandgeräte sowie eine weitere hochpegelige Quelle (Aux) angeschlossen werden. Des weiteren bietet der 661 mit Hilfe eines entsprechenden Zusatzgerätes die Möglichkeit der matrixquadrophonen Wiedergabe. Die Transistoren der Stereoendstufe sind sowohl elektronisch sowie zusätzlich durch superschnelle Schmelzsicherungen gegen Zerstörung durch Überlastungen bzw. Kurzschlüsse geschützt. Außerdem werden beim Einschalten des Gerätes die Lautsprecher erst dann über ein Schutzrelais mit den Stereoendstufen verbunden, wenn der Einschaltstromstoß des sehr reichlich dimensionierten Stromversorgungsteils abgeklungen ist. Auch die mechanische Gesamtkonzeption des Gerätes ist in allen Teilen wohl durchdacht, sehr solide und zugleich servicegerecht.

Ergebnisse unserer Messungen

a) UKW-Empfangsteil

I Allgemeine Betriebseigenschaften

Frequenzbereiche

UKW	87,06 bis 109,36 MHz
Mittelwelle	535 bis 1605 kHz

Anmerkung: Die Aussage über den Mittelwellenbereich beruht auf Herstellerangaben und wurde in unserem Labor nicht überprüft.

Skalengenauigkeit (UKW)

Frequenabweichung am Skalenanfang	+ 20 kHz
Frequenzabweichung in der Skalenmitte	± 0 kHz
Frequenzabweichung am Skalenende	+180 kHz

Instrumente

Feldstärke-Abstimminstrument Vollausschlag bei	ca. 300 µV

II Empfindlichkeit

Begrenzereinsatz (–3 dB)	1,0 µV
Eingangsempfindlichkeit bezogen auf ±40 kHz Hub	
mono S + N/N = 26 dB	1,4 µV
stereo S+ N/N = 46 dB	38,0 µV
Mutingschaltschwelle	12,0 µV
hierbei S+ N/N mono	60,0 dB
Stereoeinsatzschwelle	20,0 µV
hierbei S + N/N stereo	40,0 dB

III Wiedergabegüte

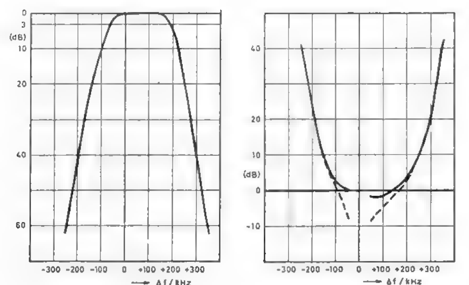
alle Werte gemessen bei U_e = 1 mV an 240 Ω

Signal-Rauschspannungsabstand bezogen auf ±40 kHz Hub	
Fremdspannungsabstand	
mono	61,5 dB
stereo	61,0 dB
Geräuschspannungsabstand	
mono	60,0 dB
stereo	60,0 dB
Pilottondämpfung (±67,5 kHz)	52,0 dB
Klirrfaktor	
f_m = 1 kHz, ±40 kHz Hub Abstimmung nach Instrument	≦0,60%
f_m = 1 kHz, dto. optimaler Wert	0,12%
f_m = 1 kHz, ±75 kHz Hub	≦1,00%
f_m = 250 Hz, ±40 kHz Hub	≦0,60%
f_m = 6,3 kHz, dto.	0,46%
Übertragungsbereich (–3 dB)	
bei Preemphasis 50 µs	11,5 Hz bis 14,9 kHz
Verzerrungen 9,5 kHz	6,80%
Übersprechdämpfung	
1 kHz	26,0 dB
250 Hz bis 6,3 kHz	≧22,0 dB
6,3 kHz bis 12,5 kHz	≧17,5 dB

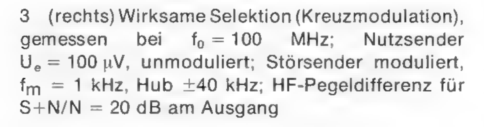
IV Trennschärfe

Alle Werte sind, wenn nichts anderes angegeben, bei einer Nutzsenderspannung von 100 µV gemessen.

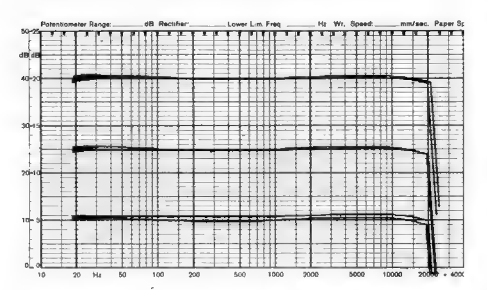
HF-ZF-Bandbreite	250 kHz



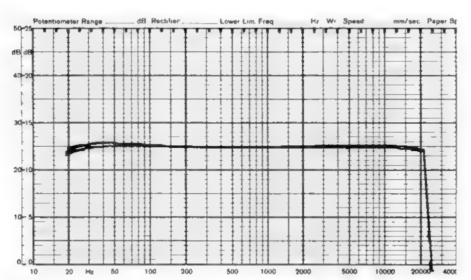
2 (links) HF-Selektionskurve der Zweizeichentrennschärfe, gemessen bei $f_0 = 100$ MHz, $U_e = 100\ \mu V$; Nutzsender moduliert, $f_m = 1$ kHz, Hub ±40 kHz; HF-Pegeldifferenz für $\Delta U_a = -3$ dB am Ausgang



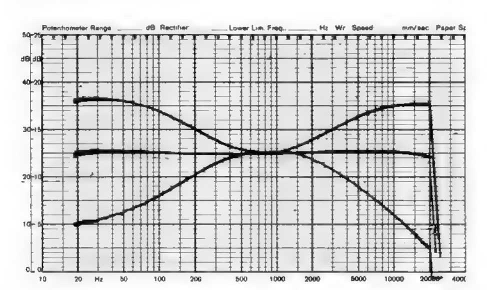
3 (rechts) Wirksame Selektion (Kreuzmodulation), gemessen bei $f_0 = 100$ MHz; Nutzsender $U_e = 100\ \mu V$, unmoduliert; Störsender moduliert, $f_m = 1$ kHz, Hub ±40 kHz; HF-Pegeldifferenz für S+N/N = 20 dB am Ausgang



4 Frequenzgang bei Mittenstellung des Tiefen- und Höhenreglers sowie Pegeln zwischen –6 dB, –21 dB und –36 dB unter Vollaussteuerung

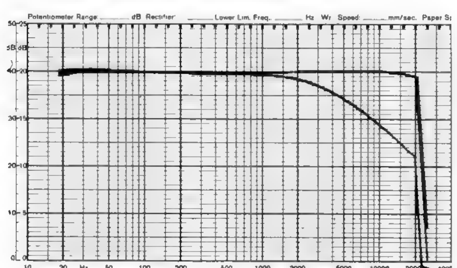


5 Frequenzgang der Phonoentzerrung, gemessen über Verzerrer nach RIAA



6 Frequenzgang der Tiefen- und Höhenregler bei Lineareinstellung sowie maximaler Anhebung bzw. Absenkung der Tiefen und Höhen

7 Frequenzgang des Rauschfilters



Sperrung (±300 kHz) (s. Bild 2) — 63 dB

Kreuzmodulationsdämpfung (±300 kHz) (s. Bild 3) — 42 dB

Gleichwellenselektion ($U_e = 1$ mV) — 2,0 dB

Spiegelfrequenzdämpfung — 72 dB

ZF-Dämpfung — 109 dB

B) Verstärkerteil

Sinusausgangsleistung
$f_m = 1$ kHz, an 4 Ω — 2×25 W ≙ 21,5 dBV
$f_m = 1$ kHz, an 8 Ω — 2×30 W ≙ 23,75 dBV

Übertragungsbereich (–3 dB)
an 4 Ω — 9,2 Hz bis 39 kHz

Leistungsbandbreite
(4 Ω) — 13 Hz bis 110 kHz

Frequenzgang
(20 Hz bis 20 kHz) (s. Bild 4) — +0,5/–1,0 dB

Phonoentzerrung — s. Bild 5

Klangregelung — s. Bild 6

Rauschfilter — s. Bild 7

Gehörrichtige Lautstärke — s. Bild 11

Klirrfaktor (4 Ω)
$f_m = 1$ kHz, bis 2×35 W — ≦0,78%
$f_m = 1$ kHz, bis 2×30 W — ≦0,35%
$f_m = 40$ Hz, bis 2×30 W — 1,40%

Intermodulation
bezogen auf 2×35 W
an 4 Ω und 150/7000 Hz — ≦2,20%

Eingangsempfindlichkeiten
für 2×35 W an 4 Ω
Aux — 70 mV ≙ –23 dBV
Tonband 1 und 2 — 70 mV ≙ –23 dBV
Phono, magn. — 1,75 mV ≙ –55,5 dBV

Übersteuerungsfestigkeit
des Eingangs Phono magn. — 41 dB

Ausgangsspannung
für Tonbandaufnahme — 0,94 mV/kΩ

Signal-Fremdspannungsabstand
bezogen auf 2×50 mW an 4 Ω
Aux sowie Tonband 1 und 2 — 48 dB
Phono magn. — 48 dB

Äquivalente Fremdspannung
(Phono) — –115,5 dBV

Übersprechdämpfung

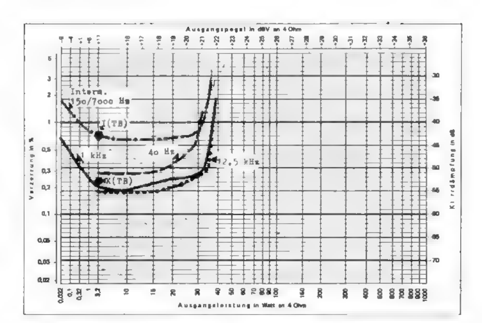
Frequenz	Aux	Tonband	Phono magn.
40 Hz	41 dB	41 dB	33,5 dB
1 kHz	≧44 dB	≧43 dB	≧40,0 dB
10 kHz	≧28 dB	≧28 dB	≧28,0 dB

Rechteckübertragungsverhalten
aufgenommen bei –6 dB
unter Vollaussteuerung — s. Bild 10

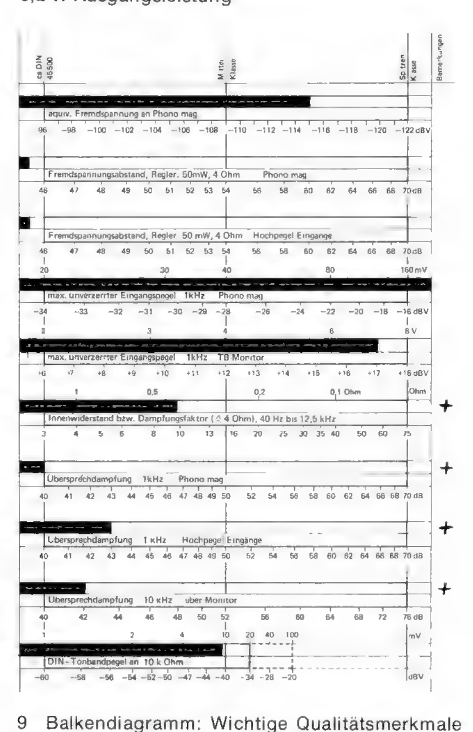
Dämpfungsfaktor (4 Ω) — >9

Kommentar zu den Ergebnissen unserer Messungen

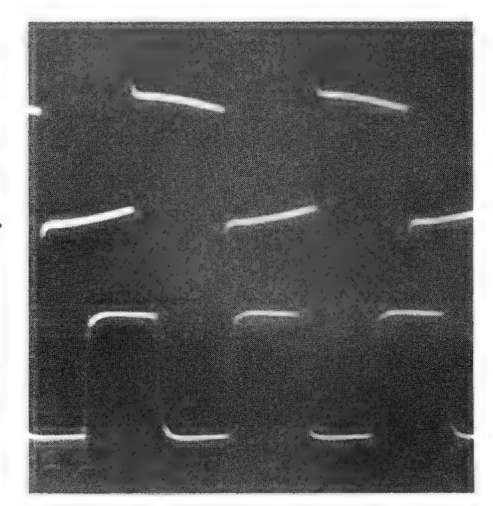
Einleitend ist folgendes zu sagen: Von Empfänger-Verstärkern hoher Eingangsempfindlichkeit und großer Sinusausgangsleistung mit einer bei 1100 DM liegenden oberen



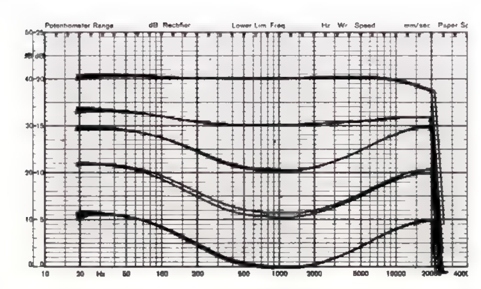
8 Leistung-Verzerrung-Diagramm: Klirrfaktor bei 40 Hz, 1 kHz und 12,5 kHz sowie Intermodulation für das Frequenzpaar 150/7000 Hz in Abhängigkeit von der Ausgangsleistung. K(TB) und I(TB) sind Klirrgrad und Intermodulation bei 1 kHz und Einspeisung über Tonband mit einem Pegel von +4 dBV bei 3,2 W Ausgangsleistung



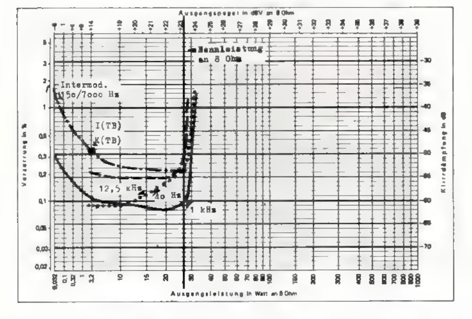
9 Balkendiagramm: Wichtige Qualitätsmerkmale des Verstärkerteils in graphischer Darstellung



10 Oszillogramm der Rechteckübertragung, gemessen über Eingang Aux bei –6 dB unter Vollaussteuerung für die Impulsfolgefrequenzen 100 Hz (oben) und 5 kHz (unten)



11 Frequenzgang der gehörrichtigen Lautstärkebeeinflussung, gemessen über Eingang Aux bei –6 dB unter Vollaussteuerung und den Reglerstellungen 0 dB bis –40 dB



12 Leistung-Verzerrung-Diagramm bei Messung an 8 Ω. Es ergeben sich bessere Werte

Preisgrenze kann zwangsläufig nicht erwartet werden, daß sie ausschließlich ausgezeichnete Meßwerte aufweisen. Das menschliche Gehör ist in vielen Punkten deutlich unempfindlicher als die zur Geräteuntersuchung verwendeten Meßeinrichtungen. Diese Tatsache bietet bei preisniedrigeren Geräten die Möglichkeit eines kostensparenden Kompromisses. Hierbei sind die Hersteller bemüht, die für die Übertragungsqualität wesentlichen Daten so zu wählen, daß die grundsätzlichen HiFi-Übertragungseigenschaften mit einem ausreichenden Sicherheitsabstand gegeben sind, so daß auf Grund der Gesetze der Hörphysiologie keine wahrnehmbare Klangbildverfälschung entsteht.
Beim UKW-Empfangsteil des 661 verdienen der Begrenzereinsatz, die ±300-kHz-Trennschärfe, der Signal-Fremd- bzw. Geräuschspannungsabstand, der Übertragungsbereich, die Spiegelfrequenz- und ZF-Dämpfung das Prädikat sehr gut. Als gut lassen sich ohne weiteres die HF-Eingangsempfindlichkeit, die Gleichwellenselektion, die Kreuzmodulations- und Pilottondämpfung bezeichnen; ebenso die Eichgenauigkeit der Abstimmskala, da die größeren Abweichungen (bis 180 kHz) erst an dem noch unbelegten oberen Ende des UKW-Bereiches gegeben sind, also keine betriebliche Bedeutung haben. Ein weiteres Lob verdient die betriebsgerechte Auslegung der Muting- und Stereoeinsatzschwelle. Klirrfaktor und – insbesondere – Übersprechdämpfung sind, rein meßtechnisch betrachtet, im Vergleich mit den heute üblichen Empfängerdaten mittelmäßig. Die Ursache hierfür ist nicht in der grundsätzlichen Schaltungskonzeption des Empfängers zu suchen, sondern in der Tatsache, daß sein Abstimminstrument schon bei einer HF-Eingangsspannung von nur 300 μV Vollausschlag anzeigt. Damit kann bei stark einfallenden Stationen die exakte Empfängereinstellung auf Trägermitte des Senders erschwert werden. Eine AFC bzw. ein Mittelpunktinstrument konnte vermutlich aus Kostengründen nicht vorgesehen werden.
Ebenso wie der Empfänger weist der Verstärker neben sehr guten Eigenschaften auch einige schwächere auf. Mit seiner Ausgangsleistung lassen sich selbst größere Wohnräume mühelos und mit mehr als ausreichender Leistungsreserve hifi-gerecht beschallen. Die Frequenzgänge sowohl über die Aux- und Tape-Eingänge wie auch über den Eingang Phono magnetisch ähneln zwischen 20 Hz und 20 kHz einem Linealstrich. Bei Mitteneinstellung der Balance sind die Pegelunterschiede zwischen den beiden Kanälen bei allen Reglereinstellungen vernachlässigbar klein. Das gleiche hohe Lob verdienen der Gesamtübertragungsbereich, die Leistungsbandbreite, die Auslegung der gehörrichtigen Lautstärkebeeinflussung, der gegebenen Verstärkereingangsempfindlichkeiten sowie die Übersteuerungsfestigkeit des Einganges Phono magnetisch. Die Klirrfaktor- und Intermodulationswerte entsprechen bei Vollaussteuerung noch mit Sicherheit den Anforderungen der HiFi-Norm. Meßtechnisch mittelmäßig, wenn auch nicht wahrnehmbar, sind die Werte der Verstärker-Übersprechdämpfung und des Fremdspannungabstands bei kleinen Leistungen. Als unbefriedigend ist das Rauschfilter zu bezeichnen. Sein Einsatzpunkt liegt mit 3 kHz viel zu tief. Wegen seines schwachen Dämpfungsverlaufs entsteht keine befriedigende Rauschdämpfung, aber eine mit dem Mittelwellenempfang vergleichbare Höhenbeeinflussung. Man sollte daher beim 661 besser das Rauschfilter nicht benutzen. Für den hifigerechten Wiedergabeeindruck ist eine ausreichend kleine Verstärkerfremdspannung von wesentlicher Bedeutung. Insbesondere die auf den Phono-Eingang zurückgerechnete äquivalente Fremdspannung beweist, daß diese Forderung sehr gut erfüllt ist.

UKW-Empfangstest

Wie alle meine Empfangstests führte ich den mit dem Sansui 661 an der Nordwestseite von Baden-Baden in leichter Höhenlage durch. Als Antenne diente hierbei sowohl ein auf dem Fußboden liegender λ/2-Behelfsdipol als auch eine 2,50 m über dem Dachfirst montierte drehbare 7-Elemente-UKW-Richtantenne.

An dem Behelfsdipol kamen, bei gedrückter Mutingtaste, 13 Mono- und 6 Stereosender, also insgesamt 19 Stationen, gut. 9 Sender, einer davon stereophon, kamen mit leichtem bis mittlerem Rauschen bzw. Reflektionsverzerrungen. Praxisgerecht ist die Mutingtaste ausgelegt. In ihrer Ruhestellung wird der Empfang erst dann freigegeben, wenn das Abstimminstrument einen Mindestausschlag von 2,5 anzeigt. Damit ist bereits ein sehr rauscharmer Monobetrieb sichergestellt. Ab Anzeige 3,2 dieses Instrumentes ist ein befriedigend rauscharmer, ab Anzeige 4 ein praktisch rauschfreier Stereoempfang möglich. In der Ruhestellung der Mutingtaste wurden insgesamt 10 Sender gut sowie 2 mit leichtem Rauschen bzw. Reflektionsverzerrungen gehört. Auch wenn der Großraum Baden-Baden eine günstige UKW-Empfangslage und -situation besitzt, ist das vorgenannte Ergebnis als gut zu bezeichnen. Soweit ein Hörer nicht den Ehrgeiz besitzt, jeden auch nur schwach einfallenden Sender empfangen zu wollen, erscheint es mir zweckmäßig, die Mutingtaste beim 661 in ihrer Ruhestellung zu belassen.
Beim Anschluß der drehbaren Richtantenne ging das Abstimminstrument nur beim Empfang des 4 km entfernten und gut sichtbaren UKW-Senders Baden-Baden sowie der Hornisgrinde auf Vollausschlag. Im praktischen Betrieb ist die einwandfreie Sendereinstellung also leichter, als es meßmäßig mit 1 mV Antennenspannung zunächst den Anschein hatte. Auch die Trennschärfeprobe zwischen den nur 200 kHz voneinander entfernten Sendern Donnersberg I und Baden-Baden II, die zwangsläufig mit stark unterschiedlicher Feldstärke einfallen, bestand der 661 mittels der Richtantenne gut. Bei Verwendung eines Kreuzdipols können allerdings bei diesem geringen Frequenzabstand für jeden Empfänger Trennschärfeprobleme entstehen. An der drehbaren Richtantenne wurden die Stereoprogramme von France Musique, des Hessischen Rundfunks über den Feldberg/Taunus, des SDR über den Königstuhl bei Heidelberg, des Saarländischen Rundfunks über die Göttelborner Höhe sowie die des SWF über die Sender Baden-Baden, Hornisgrinde, Weinbiet und Donnersberg einwandfrei bzw. nur mit ganz leichtem Rauschen gehört. In dem mit Rundfunksendern stark belegten Teil des UKW-Bereiches ist die Skaleneichung genau genug, daß anhand der Frequenzliste die gewünschte Station sicher, d. h. ohne daß man die Ansage abwarten muß, gefunden werden kann.

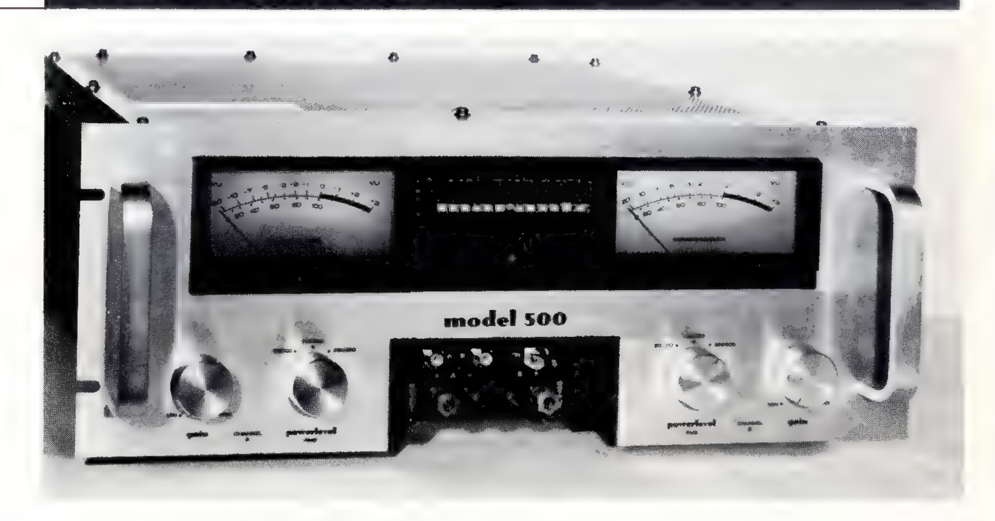
Betriebs- und Musikhörtest

Der Betrieb, d. h. die richtige Bedienung des Sansui 661, bereitet dem Laien keine Schwierigkeiten. Dennoch wäre zur Abstimmungserleichterung eine AFC wünschenswert. Da einige unserer Meßergebnisse nicht gerade hochglanzpolierte und damit werbungswirksame Werte erbrachten, wurde der Musikhörtest sowohl über UKW-Empfang als auch über Tonband und Schallplatte besonders kritisch durchgeführt. Für seine Abhörversuche benutzte der Autor, wie immer, die Hilton-Sound-HS20-Boxen, ein Revox-A77-Tonbandgerät sowie ein Miracord-770H-Schallplattenlaufwerk mit Shure-V15-II-Abtastsystem. Der Musikhörtest bewies, daß es den Sansui-Entwicklern beim 661-Verstärkerteil gelungen ist, die für eine absolut hifi-gerechte Wiedergabe wesentlichen Übertragungsdaten bei gleichzeitig möglichst geringem Kostenaufwand so auszulegen, daß die hörphysiologisch gegebene Wahrnehmbarkeitsgrenze für Klirrfaktor, Verringerung der Stereobasisbreite usw. nicht erreicht wird. Selbst bei schwierigen Musikpassagen war der Klangeindruck in den Tiefen kraftvoll, satt und trocken, die Höhen kamen präzise, glanzvoll und durchsichtig. Bei der Schallplattenwiedergabe, weit aufgedrehtem Lautstärkeregler, aber abgehobenem Tonarm war aus den Lautsprechern keinerlei Brummen, sondern lediglich ein leichtes Rauschen wahrnehmbar. Beim Abhören mit verkleinerter Lautstärke ergibt sich bei gedrückter Loudness-Taste eine gute Tiefen- und Höhenkorrektur. Das Abhörergebnis verdient daher mindestens die Bezeichnung gut. Lediglich das Rauschfilter erregte, wie auf Grund der Meßergebnisse zu erwarten war, das Mißfallen des Testers. Wird es eingeschaltet, klingen die Höhen nur noch wie durch einen dicken Vorhang. Von mehr als Mittelwellenempfangsqualität kann dann nicht mehr die Rede sein.

Zusammenfassung

Der Sansui 661 ist ein preisniedriger, mechanisch sehr solid aufgebauter Empfänger-Verstärker mit guter Empfangsleistung und Trennschärfe. Auch die meisten Übertragungseigenschaften des leistungsstarken Verstärkerteils sind gut, an 8 Ω insgesamt besser als an 4 Ω.
Der Hersteller hat, dort wo es aus Gründen der Hörphysiologie vertretbar ist, auf Renommierdaten verzichtet; das Gerät bietet aber alles in allem doch gute HiFi-Qualität. Das im Preis-Leistung-Verhältnis günstige Gerät kann auch nach unseren verschärften Maßstäben noch in die HiFi-Mittelklasse eingestuft werden, wenngleich der auf 2×50 mW bezogene Fremdspannungsabstand auch unter Berücksichtigung der Leistungsklausel der DIN-Mindestanforderung nicht ganz genügt.

Di.



Marantz 500 Stereo-Endstufe

Die Marantz Endstufe 500 gehört zu den im Zuge der Leistungssteigerung entwickelten Super-Kraftverstärkern. Die Herstellerangaben von mindestens 250 W, typisch 300 W an 8 Ω, stellten ungewohnte Anforderungen an die Meßmittel. Neue induktionsarme Meßwiderstände mit 1% Genauigkeit und einer Belastbarkeit von zusammen 1,6 kW bei 2 x 4 Ω Stereo und insgesamt 2 kW bei 4 x 4 Ω Quadro, die von einem Gebläse gekühlt werden, wurden für die Messung derartiger Endstufen gebaut.

Beschreibung

Das massive Metallgehäuse ist passend zum 19''-Gestellsystem gebaut und eignet sich zusammen mit den zwei Griffen an der Frontplatte gut für professionellen Einsatz. Beherrscht wird die Frontplatte von den zwei großen VU-Metern, die angenehm beleuchtet und gut ablesbar sind. Die vier Drehknöpfe gestatten die Lautstärkeregelung und eine Ausgangsleistungsbegrenzung in drei Stufen, jeweils für beide Kanäle getrennt. In der Mitte der Frontplatte befinden sich hinter einer abnehmbaren Platte der Netzschalter, zwei Cincheingänge und vier große Polklemmen zum Anschluß der Lautsprecher. Die Anschlüsse sind alle auf der Geräterückseite nochmals vorhanden. Hier befinden sich auch die Netzsicherung 15 A und vier Endstufensicherungen je 5 A. Das Gehäuse ist allseitig mit einem feingelochten schwarzen Blech geschlossen. Die Kühlung der Leistungstransistoren erfolgt durch ein Gebläse, das im hinteren Geräteteil von links nach rechts Luft durch einen Kanal aus Kühlelementen bläst. Der Ladenpreis beträgt ungefähr 6100,– DM.

Ergebnisse unserer Messungen

Sinusausgangsleistung
für 1% Klirrgrad bei 1 kHz und gleichzeitiger Aussteuerung beider Kanäle

an 4 Ω reell	2 x 530 W ≙ + 33,3 dBV
an 8 Ω reell	2 x 320 W ≙ + 34 dBV
an 16 Ω reell	2 x 200 W ≙ + 35 dBV

Bemerkungen: Netzspannung 220 V; Leistungsschalter auf 250/500, weitere Werte s. Kommentar.

Übertragungsbereich
an 4 Ω für 3 dB Abfall — 5 Hz (–1 dB) bis 113 kHz

Leistungsbandbreite
bezogen auf 500 W an 4 Ω, also für 1% Klirrgrad an 4 Ω bei 2 x 250 W — 5,5 Hz bis 55 kHz

Bemerkungen: Bei 5,5 Hz flattert das Schutzrelais, der Klirrgrad von 1% wurde noch nicht erreicht.

Frequenzgang
20 Hz bis 20 kHz — >+0/–0,5 dB

Eingangsempfindlichkeit
für 500 W an 4 Ω bzw. 250 W an 8 Ω — 2,1 V ≙ + 6,5 dBV

Signal-Fremdspannungsabstand
Spitzenwert, bezogen auf 500 W/4 Ω bzw. 250 W/8 Ω, bei einem Eingangsabschluß von 47 kΩ/250 pF — >101 dB
bezogen auf 50 mW/4 Ω — > 61 dB



1 Rückfront des Marantz 500

Übersprechdämpfung
bei 47 kΩ/250 pF Abschluß des nicht ausgesteuerten Eingangs

40 Hz	>92 dB
1 kHz	>72 dB
10 kHz	>55 dB

Dämpfungsfaktor

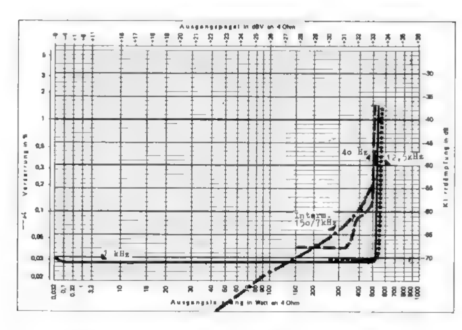
an 4 Ω bei 40 Hz		>205
an 4 Ω bei 12,5 kHz	L.:	– 15,3!
	R.:	215

Bemerkungen: Im linken Kanal ergab sich im Hochtonbereich ein negativer Innenwiderstand, d. h., bei Anschluß eines 4-Ω-Widerstandes fällt die Spannung nicht wie üblich ab, sondern steigt hier um ca. 0,5 dB.

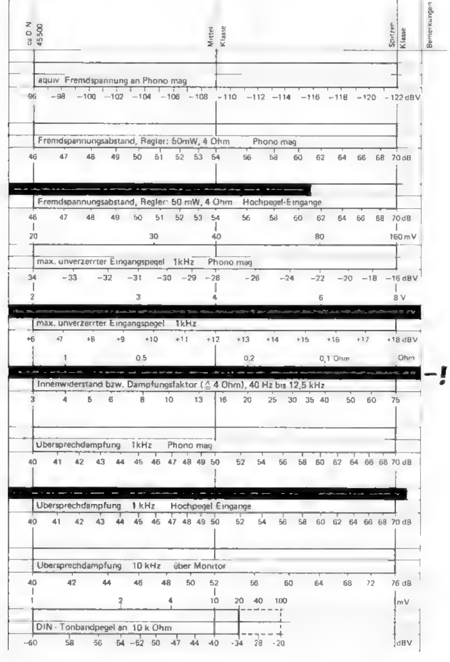
Kommentar zu den Ergebnissen unserer Messungen

Alle Meßergebnisse sind mehr als vorzüglich. Klirrgrad- und Intermodulationswerte sind nicht nur im Hinblick auf die große Ausgangsleistung, sondern auch bei kleinen Ausgangsleistungen ausgezeichnet. Der einzige besorgniserregende Punkt ist der negative Innenwiderstand im linken Kanal bei 12,5 kHz, um einen Ausreißer muß es sich hierbei nicht handeln. Zwar wirkt ein negativer Innenwiderstand oft günstiger als ein unendlich hoher Dämpfungsfaktor, ob sich aber der Verstärker auch beim Abschluß mit induktiven oder kapazitiven Widerständen in jedem Fall gutartig verhält, kann bei dem großen Angebot an Lautsprecherboxen von uns nicht festgestellt werden, ist aber individuell schnell vom Anwender überprüfbar, zudem ist dieser Fehler mit Sicherheit von Marantz korrigierbar. (Bei einer späteren Nachprüfung ergab sich, daß dieser Fehler von der Wahl der Anschlüsse abhängig ist und sich verschlechtern, aber auch verbessern kann. Im rechten Kanal können im ungünstigsten Fall HF-Schwingungen auftreten, und zwar: Eingang hinten, Ausgang vorne. Das muß geändert werden.) Die VU-Meter weisen einen linealgeraden Frequenzgang auf, die Skalierung hielt sich mit maximal 0,5 dB Abweichung im Bereich der Ablesegenauigkeit. Die Anzeige der VU-Meter entspricht genau den Herstellerangaben, bei +3 dB ergeben sich exakt die auf dem Leistungsbegrenzungsschalter angegebenen Ausgangsleistungen, und zwar 50/100; 150/300; 250/500. Die erste Zahl bezieht sich auf 8 Ω, die zweite auf 4 Ω. 0 dB entspricht demnach der Hälfte der oben angegebenen Leistungsangaben, –3 dB einem Viertel. Entsprechend der Anzeigeträgheit eines VU-Meters und dem Mindestvorlauf von 6 dB sollte daher nicht über –3 dB in der Praxis ausgesteuert werden. Bei der Ausgangsleistungsbegrenzung auf 150/300 setzt die Begrenzung des Ausgangssignals bei 220 W ≙ 32,5 dBV an 8 Ω und 420 W ≙ 32,3 dBV an 4 Ω ein, in Schalterstellung 50/100 bei 80 W ≙ 28 dBV an 8 Ω und 130 W ≙ 27,3 dBV an 4 Ω.

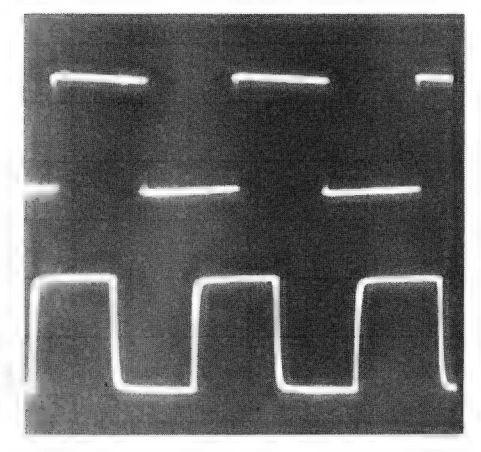




2 Leistung-Verzerrung-Diagramm



3 Balkendiagramm



4 Rechteckdurchgänge für die Impulsfolgefrequenzen 100 Hz (oben) und 5 kHz (unten)

Betriebstest

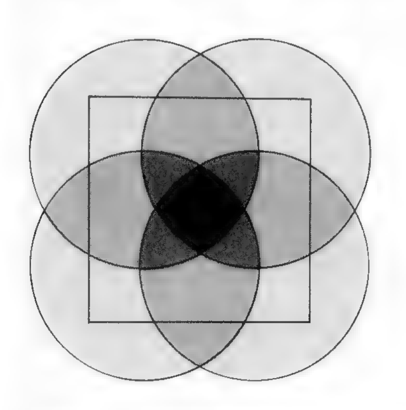
Bei dem Betrieb des Marantz 500 muß man sich bewußt sein, daß der Umgang mit diesem Kraftwerk andere Anforderungen stellt als üblich, einmal vom Gewicht her (37,5 kg), aber auch vom Anschluß. Der Versuch, den Endverstärker über einen Vorverstärker oder einen einfachen Hauptschalter einzuschalten, sollte unterbleiben, die Strom- und Spannungsspitzen sind zu hoch. Damit die Haushaltssicherung beim Einschalten nicht herausfliegt, wird intern ein Vorwiderstand von 2 Ω vorgeschaltet und nach ca. 1 s von einem Relais überbrückt, über ein Flackern der Zimmerbeleuchtung darf man sich trotzdem nicht wundern. Die Netzzuleitung ist ausreichend groß zu dimensionieren, sonst erniedrigt sich die maximale Ausgangsleistung. Dasselbe gilt für die Lautsprecherleitungen, hier treten Spitzenspannungen von bis zu knapp 80 V auf, DIN-Lautsprecherstecker sind für diese Spannungen nicht gedacht. Neben einer üblichen elektronischen Strombegrenzung in der Endstufe werden Lautsprecher und Leistungstransistoren durch eine variierbare elektronische Spannungsbegrenzung in den Vorstufen, flinken Sicherungen und einem Schutzrelais geschützt. Das Relais schaltet die Lautsprecher erst einige Sekunden nach dem Einschalten des Gerätes ein, bei einem zu hohen Gleichspannungsanteil in der Ausgangsspannung schaltet es die Lautsprecher ab. Hiermit dürfte ein sehr weitreichender Schutz gegeben sein. Nachteilig, bei dieser Leistungsklasse aber wohl kaum aus Sicherheitsgründen vermeidbar, ist die Schukoerdung, die zusammen mit anderen geerdeten Geräten, wie auch Antennen, den sonst ausgezeichneten Fremdspannungsabstand deutlich verschlechtern kann. Gehörmäßig verschlechtert sich der Störabstand durch den nicht überhörbaren eingebauten Ventilator. Das Gebläse sollte abhängig von der Kühlelementetemperatur geregelt oder geschaltet werden, diese Anregung wurde schon an Marantz weitergegeben. Durch die Wahlmöglichkeit der maximalen Ausgangsleistung kann der Kompromiß zwischen Musikqualität (Leistungsreserve) und Lautsprecherschutz individuell gewählt werden, der Tester würde sich allerdings eine zusätzliche Stufe bei 35/70 W wünschen, da 80/130 W (Stellung 50/100) oft schon zuviel ist: man möchte ja auch mal kleinere Boxen mit gutem Gewissen betreiben.

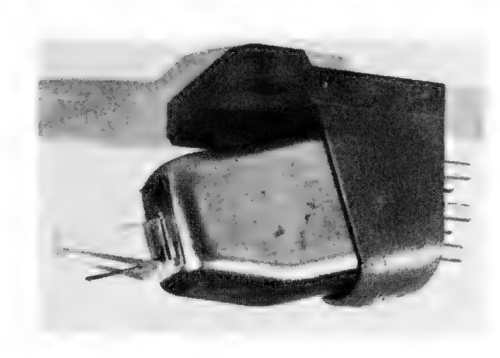
Zusammenfassung

Der Endverstärker Marantz 500 setzt neue Leistungs- und Qualitätsmaßstäbe. Bei einer Gesamtleistung von über 1 kW ist er auch für hochqualitative Musikwiedergabe in sehr großen Sälen geeignet, entsprechende Lautsprecher vorausgesetzt. Im Wohnraum gestattet er in jedem Fall die Übertragung von extremen Modulationsspitzen ohne Begrenzung und den damit verbundenen Dynamikverlust. Daß die hohe Verarbeitungs- und Musikqualität sowie aufwendige Konstruktionsdetails ihren Preis fordern, ist verständlich.

ak.

Testreihe Tonabnehmer



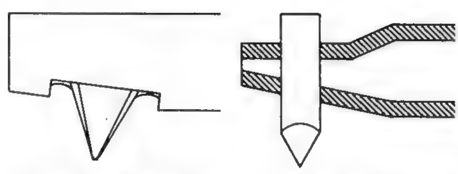


Bang & Olufsen MMC 6000

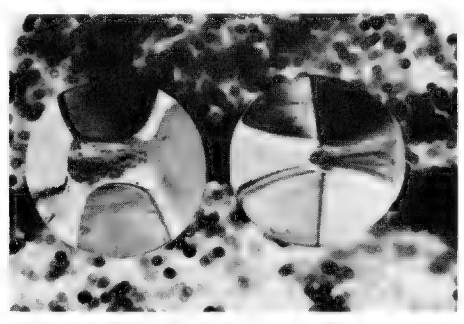
In Heft 8/73 brachten wir den Testbericht über den neuen automatischen Plattenspieler mit Tangentialtonarm Beogram 4000. Für diesen Plattenspieler hatte B & O auch einen neuen Tonabnehmer entwickelt. Er trägt die Typenbezeichnung SP 15 und wurde im selben Test am Tonarm des Beogram 4000 geprüft.
Wie alle anderen Hersteller von Tonabnehmern sah sich auch B&O vor die Frage gestellt, was angesichts der CD-4-Quadrophonie zu tun sei. Bekanntlich setzt die Abtastung von CD-4-Schallplatten beim Tonabnehmer einen bis mindestens 45 kHz erweiterten Übertragungsbereich und im Interesse der Plattenschonung einen speziell geschliffenen Diamanten voraus. Aus diesen zwei Forderungen resultieren einige Probleme, die es bei der Konzeption eines Cd-4-tüchtigen Tonabnehmers zu überwinden gilt. Dies hat bei B&O zur Entwicklung eines Tonabnehmers geführt, der zwar äußerlich dem SP 15 zum Verwechseln ähnlich sieht, sich aber doch in wesentlichen Punkten von diesem unterscheidet.

Beschreibung

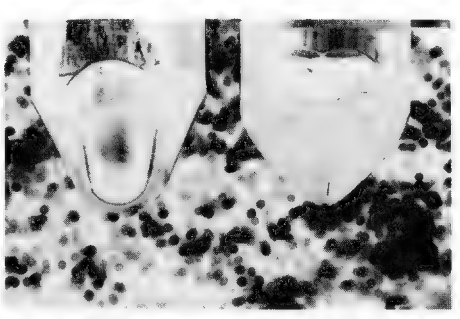
Der Hauptunterschied zum SP 15 ist im wesentlich abgemagerten Nadelträger zu sehen. Die effektive Masse, die beim SP 15 noch 0,5 mg beträgt, konnte auf 0,22 mg reduziert werden. Der Nadelträger besteht aus einem ultraleichten Berylliumstäbchen. Der Diamant ist nicht wie früher durch das Röhrchenende gepreßt, sondern innerhalb einer Eindellung aufgeklebt (Bild 1). Dadurch konnte die Masse des Diamanten herabgesetzt werden. Der Diamant ist speziell geschliffen. Die „Multiradial-Form" wurde vom B&O-Entwickler S. K. Pramanik konzipiert.
Der besondere Schliff der Nadel ist aus den Modellfotos (Bilder 2a bis c) zu ersehen. Unsere Mikrophotos der Nadel eines unserer Testexemplare bestätigen diese Form. Im Mikroskop zeigt sich, daß die Nadel äußerst sorgfältig geschliffen ist.
Der MMC 6000 ist als integrierter Tonabnehmer für den Tonarm des Beogram 4000 gebaut. Für die Verwendung an anderen Tonarmen gibt es einen Adapter (Bild 3). Er ist im Preis des Tonabnehmers nicht inbegriffen, sondern muß gesondert bestellt werden. Der MMC 6000 soll rund 300,– DM kosten.



1 Beim MMC 6000 ist eine kurze und darum weniger massebehaftete Diamantnadel in eine Eindellung des Nadelträgers aus verwindungssteifem, aber leichtem Beryllium eingeklebt, während noch beim SP 15 das viel größere Diamantstäbchen zur Befestigung durch den Nadelträger hindurchgestoßen wird

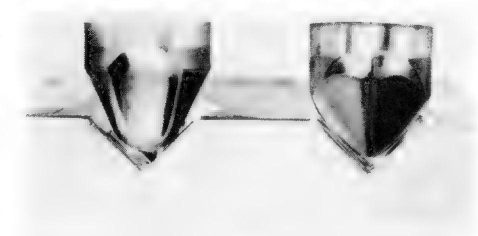


2a Aufsicht auf die Modelle einer normalen elliptischen Nadel und einer Pramanik-Nadel, wie sie im MMC 6000 verwendet wird



2b Wie 2a, aber Ansicht in Rillenlaufrichtung

2c Wie 2a, aber Modelle in der Rille. Man sieht, daß die Pramanik-Nadel den Vorteil einer größeren Auflagefläche auf den Rillenflanken bietet



Ergebnisse unserer Messungen

Bemerkung: Alle wichtigen Messungen wurden an zwei Exemplaren durchgeführt.

Abtastverhalten
geprüft bei 300 Hz mit Hilfe der dhfi-Schallplatte Nr. 2, Amplituden horizontal 20 bis 100 μ und vertikal von 20 bis 50 μ, jeweils in 10-μ-Schritten wachsend. Das Abtastverhalten in den Höhen (10,8 kHz) wurde mittels der Shure-Testplatte TTR-103 geprüft, indem die auftretenden Abtastverzerrungen bei 29,3 cm/s Spitzenschnelle gemessen wurden. Die Ergebnisse sind in Tabelle 1 zusammengefaßt.

Abtastverhalten am Tonarm des Beogram 4000
Das MMC 6000 tastet am Tonarm des Beogram 4000 sauber ab:

bei 1 p Auflagekraft	50 μ
bei 1,5 p Auflagekraft	80 μ

Frequenzintermodulation
gemessen am Rabco-Tonarm für das Frequenzpaar 300/3000 Hz im Amplitudenverhältnis 4:1 mit DIN-Platte 45 542 und EMT 420 A für Vollaussteuerung, gemittelt über beide Kanäle

Auflagekraft	FIM [%]	
[p]	Exemplar 1	Exemplar 2
0,8	1,4	1,6
1	0,65	1,05
1,5	0,6	0,95

Übertragungsfaktor

Exemplar Nr. 1	0,81/0,86 mVs/cm
Exemplar Nr. 2	0,98/0,84 mVs/cm

Vertikaler Spurwinkel

Exemplar Nr. 1	21,5°
Exemplar Nr. 2	21,4°

Baßresonanz am Rabco-Tonarm

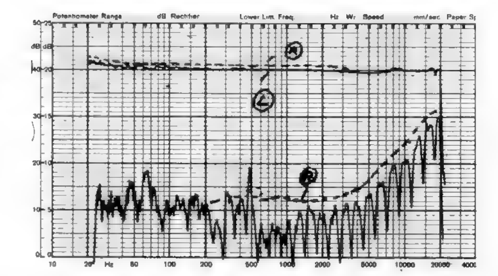
Exemplar Nr. 1	links 13 Hz	rechts 16 Hz
Exemplar Nr. 2	links 13 Hz	rechts 16 Hz

Frequenzgang und Übersprechen
Bild 4 zeigt den Frequenzgang und das Übersprechen im Frequenzbereich 20 Hz bis 20 kHz, gemessen in beiden Kanälen; Bild 5 zeigt beides im Bereich 1 bis 50 kHz, gemessen mit der JVC-Platte TRS-1005 (gestrichelt sind jeweils die Ergebnisse im anderen Kanal eingetragen, sofern sie abweichen. Die Bilder 6 und 7 zeigen die entsprechenden am Exemplar Nr. 2 gewonnenen Ergebnisse.

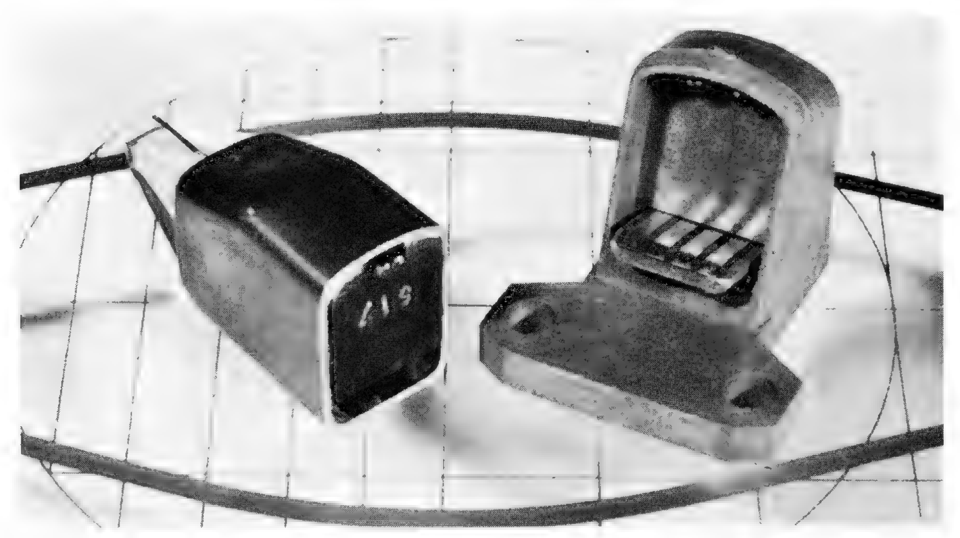
Bemerkung: Die Messung im normalen Frequenzbereich erfolgte mit normalem Kabel, für die Messung bis 50 kHz wurden ein kapazitätsarmes Kabel (Gesamtkapazität etwa 100 pF) und ein 100-kΩ-Abschluß verwendet.

Tabelle 1 Abtastverhalten am Rabco-Tonarm

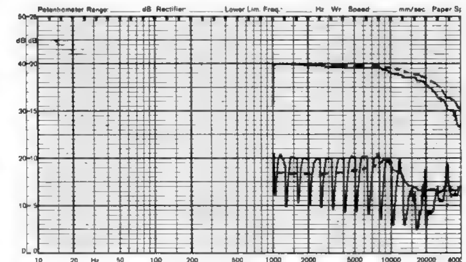
Auflagekraft [p]	dhfi-Schallplatte Nr. 2 sauber abgetastete 300-Hz-Modulation [μ]				Shure-Testplatte TTR-103 10,8 kHz bei 29,3 cm/s Schnelle, Abtastverzerrungen [%]	
	Exemplar Nr. 1 horizontal	vertikal	Exemplar Nr. 2 horizontal	vertikal	Exemplar Nr. 1	Exemplar Nr. 1
0,8	50	50	40	50	1,4	1
1	60	50	50	50	1,2	0,75
1,3	70	50	60	50	–	–
1,5	70	50	70	50	0,95	0,65



4 Frequenzgang und Übersprechen im Frequenzbereich 20 Hz bis 20 kHz bei 50 kΩ Abschluß und etwa 250 pF Leistungskapazität, gemessen in beiden Kanälen (Exemplar 1)



3 Das MMC 6000 mit dem Adapter für Tonarme mit internationaler Befestigungsnorm



5 Frequenzgang und Übersprechen im Frequenzbereich 1 bis 50 kHz bei 100 kΩ Abschluß und nur rund 100 pF Leitungskapazität, wie dies der Hersteller für CD-4-Betrieb empfiehlt. Daß die Kurven trotzdem schon bei 20 kHz einen Abfall von 3 bis 5 dB aufweisen, liegt daran, daß die JVC-Platte nicht mit der Brüel-&-Kjaer-Platte übereinstimmt (Exemplar 1)

Rechteckdurchgänge

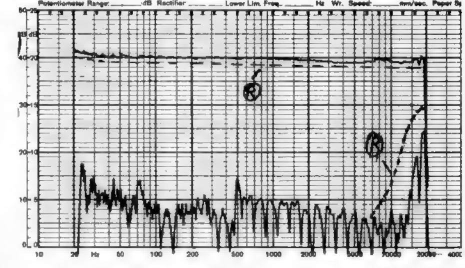
Die Bilder 8 und 9 zeigen die Oszillogramme der von beiden Exemplaren abgetasteten 1-kHz-Rechtecke.

Abtastnadel

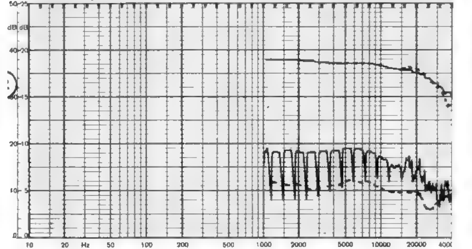
Aus den Bildern 10, 11 und 12 – es handelt sich um Mikrophotos – ist zu ersehen, daß der Diamant einen speziellen Schliff aufweist und sorgfältig bearbeitet ist. Die Abtastnadel besteht aus einem nackten Stein.

Musikhör- und Quadrotest

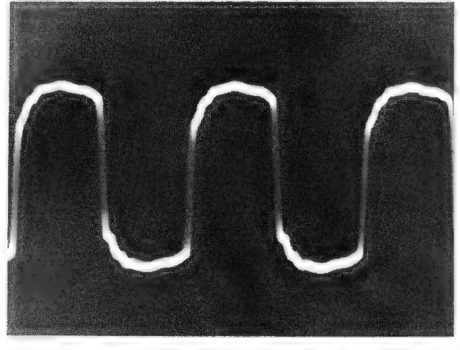
Die beiden MMC-6000-Exemplare wurden unter folgenden Bedingungen geprüft: 1. ein Exemplar am Tonarm des Unamco T-1 (vgl. Test in diesem Heft), dessen Kabel extra für CD-4-tüchtige Tonabnehmer kapazitätsarm ist, bei 0,9 p Auflagekraft unter Verwendung verschiedener JVC-CD-4-Platten; 2. das andere Exemplar am Tonarm des Beogram 4000, über dessen Gesamtkapazität uns nichts bekannt ist, bei 1,5 p Auflagekraft; 3. dasselbe Exemplar am Rabco-Tonarm mit kapazitätsarmem Kabel; Vergleich zwischen 38er Band über Revox und derselben Aufnahme über Anpressung der dhfi-Schallplatte Nr. 4 unter normalen Stereobedingungen. Beim Versuch, das MMC 6000 am Tonarm des Beogram 4000 zu befestigen, gab es mit beiden Exemplaren Schwierigkeiten. Die am



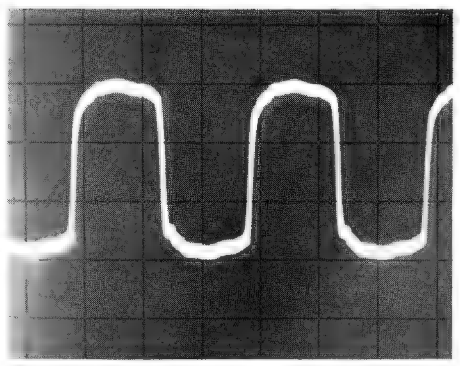
6 Wie 4, aber für Exemplar Nr. 2



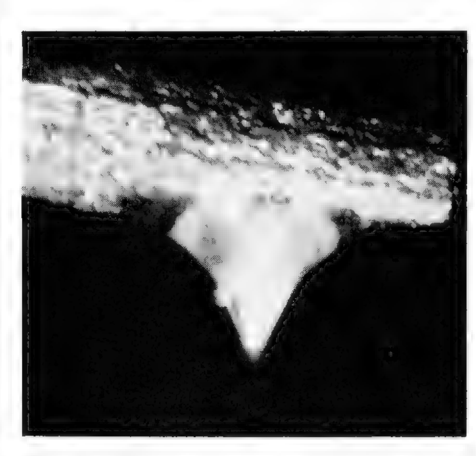
7 Wie 5, aber für Exemplar Nr. 2



8 Oszillogramm von 1-kHz-Rechteckimpulsen, abgetastet vom Exemplar 1

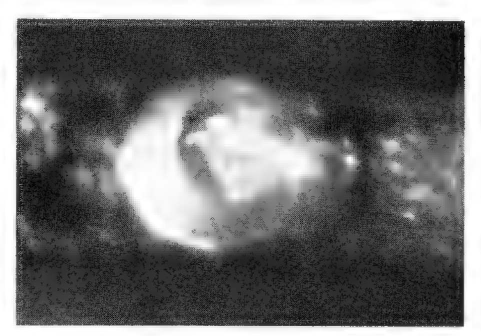


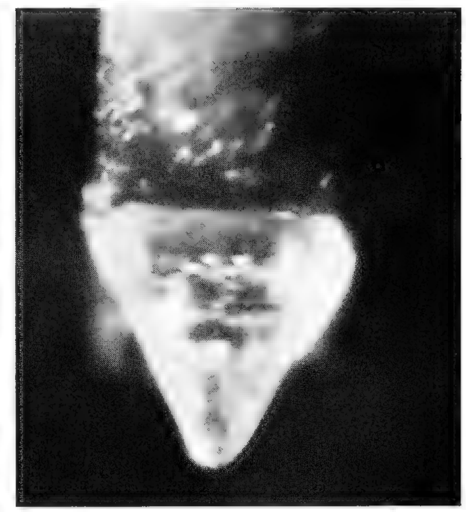
9 Wie 8, aber für Exemplar Nr. 2



10 Mikrophoto der Abtastnadel von der Seite

11 Mikrophoto der Abtastnadel von oben





12 Mikrophoto der Abtastnadel in Rillenlaufrichtung schräg von oben

Arm angebrachte Zunge mit den Kontakten war eindeutig zu dick. Erst nach längeren Feilarbeiten, die man dem normalen HiFi-Interessenten weder zumuten noch empfehlen darf, gelang es, das MMC 6000 am Beogram-Tonarm zu befestigen. Die Befestigungsart der B&O-Tonabnehmer am Tonarm des Beogram 4000 ist noch nicht zufriedenstellend gelöst. Man hat zu befürchten, daß es bei der Umrüstung der Plattenspieler mit CD-4-tüchtigen MMC 6000 da und dort Schwierigkeiten geben wird, die dazu führen werden, daß B&O einige Tonarme wird reparieren müssen.

Die Musikhörtests 1 und 2 – im übrigen mit einem JVC-Demodulator 4-DD-5 neuester Bauart, einem Marantz 4240, 2 Boxen ESS amt-1 und zwei Philips MFB (vgl. Test in Heft 5/74) durchgeführt – zeitigten absolut einwandfreie Ergebnisse. An beiden Tonarmen tasteten die MMC 6000 – das eine am Unamco mit nur 0,9 p (was selbstverständlich auch am Tonarm des Beogram 4000 möglich ist) – hochausgesteuerte und sehr breitbandige CD-4-Platten tadellos ab. Am quadrophonen Klangbild gab es nichts auszusetzen. Im Vergleich zwischen 38er Band und einer mit einem MMC 6000 abgetasteten Schallplatte derselben Aufnahme ließ sich kein nennenswerter Unterschied feststellen, obwohl der Rabco-Tonarm mit quadrogerechter Kabelkapazität an den Vorverstärker angeschlossen war. Es können dabei Höhenresonanzen auftreten, was aber ganz einwandfrei nicht der Fall war.

Zusammenfassung

Der B&O MMC 6000 ist ein CD-4-tüchtiger Tonabnehmer, der die Abtastung auch stark ausgesteuerter CD-4-Platten bei Auflagekräften um 1 p gestattet. Von allen bisher auf dem Markt befindlichen CD-4-tüchtigen Tonabnehmern hat er die beste Nadelnachgiebigkeit. Hinsichtlich seiner Klangqualität und seiner Übersprechdämpfung im gesamten Übertragungsbereich gehört er auch im wesentlich breiteren Feld der „Nur“-Stereo-Tonabnehmer in die absolute Spitzenklasse.

Br.

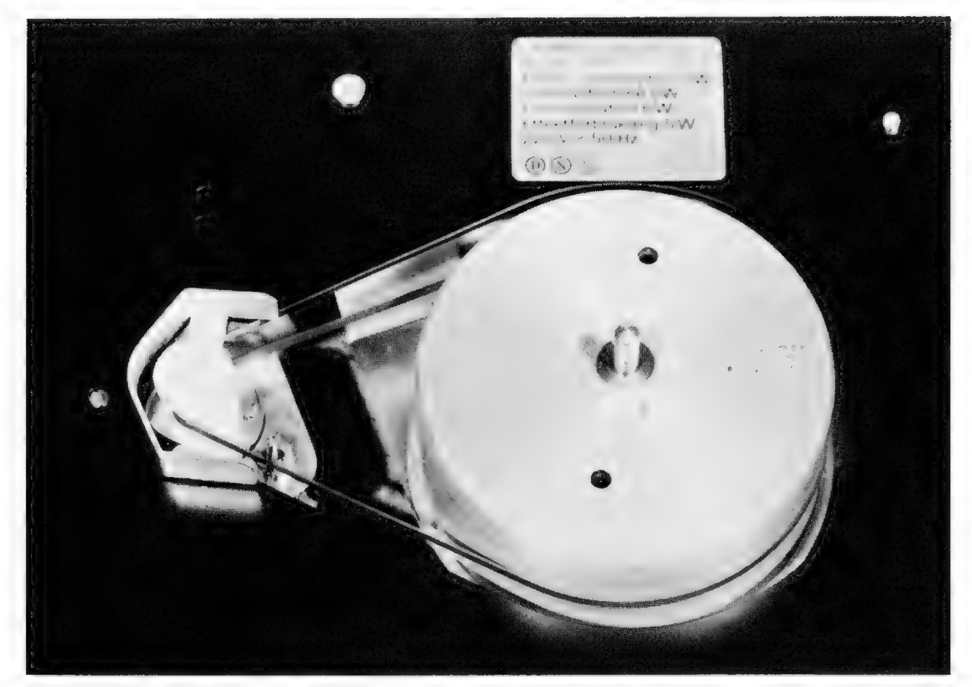


Unamco T-1

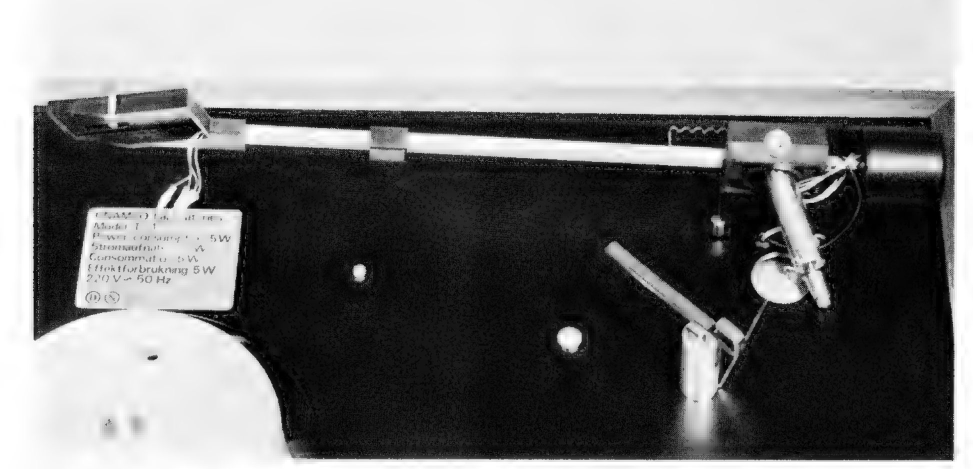
Bei diesem Plattenspieler handelt es sich um ein Importgerät aus Schweden. Hersteller sind die Unamco Laboratories, der Vertrieb in der BRD liegt in den Händen der Fa. Audio Int'l. Der Ladenpreis soll rund 700,– DM betragen.

Kurzbeschreibung

Der Antrieb erfolgt von einem Doppel-24-Pol-Synchronmotor über einen Reibriemen auf einen Innenteller (Bild 1). Das Einstellen der beiden möglichen Drehzahlen $33^1/_3$ und 45 U/min geschieht durch Umlegen des Riemens auf zwei unterschiedliche Durchmesser des Antriebsrades. Stroboskopkontrolle und Drehzahlfeinregulierung sind nicht vorhanden. Innenteller und Tonarmsockel sitzen beide auf einem T-Träger, der seinerseits federnd am Chassis aufgehängt ist. Es handelt sich um das gleiche Prinzip, das auch bei den Thorens-Modellen angewandt wird. Die beiden Kipphebel links dienen der Geschwindigkeitswahl, die nur bei drehendem Plattenteller erfolgen soll, und dem Ein-Aus-Schalten. Der dritte Kipphebel rechts betätigt den hydraulisch bedämpften Tonarmlift. Der Tonarm gehört zu den langen Exemplaren seiner Gattung. Er besteht aus einem flachen, profilierten Aluminiumstab, auf dem ein kleiner Reiter zur Einstellung der Auflagekraft verschiebbar ist, und ist von 0 bis 2 p in Zehntelpond graduiert. Zur Einstellung der Auflagekraft bringt man den Reiter in die Skalenstellung des gewünschten Wertes und balanciert den Tonarm durch Drehen am erschütterungsgedämpft montierten Gegengewicht bis zur Schwebe aus. Dann bringt man den Reiter in Stellung „0", die sich ganz vorne befindet. Diese Einstellungsart ist etwas ungewöhnlich, aber sie funktioniert einwandfrei. Der Tonabnehmerkopf ist zum Zwecke der Gewichtsersparnis fest am Tonarm montiert. Für den Einbau des Tonabnehmers, dessen Überhang justierbar ist, wird der ganze Tonarm aus seiner Verankerung herausgezogen (Bild 2). Die Justierung des Überhangs ist nicht gerade bequem, da keine Schablone mitgeliefert wird. Im Prospekt verbreitet sich der Hersteller zwar langatmig über die hervorragende Qualität des Geräts und darüber, wie sehr CD-4-tüchtig es sei (wobei es hier außer auf den Tonabnehmer nur auf bestimmte Toleranzwerte der Leitungskapazität ankommt), aber über die Tonarmgeometrie und den für die Optimierung des tangentialen Spurfehlwinkels einzuhaltenden Überhang schweigt sich der Herstel-



1 Der Antrieb des Unamco T-1



2 Der Tonarm des Unamco T-1 wird zur Montage des Tonabnehmers aus seiner Halterung herausgezogen

ler aus. Wie aber soll der Kunde seinen Tonabnehmer einbauen? Auf's Geratewohl? Bedenkt man, daß schon relativ kleine Abweichungen vom Optimum zu unerträglichen, weil hörbare Verzerrungen verursachenden, Spurfehlwinkel führen, kann man über eine solche Gedankenlosigkeit des Herstellers nur den Kopf schütteln. Die Skatingkompensation arbeitet nach dem nicht gerade mehr hypermodernen SME-Prinzip, aber sie funktioniert. Die Tonleitungen sind zur Verminderung der Leitungskapazität nicht koaxial zusammengefaßt. Auch werden sie in schwungvollem Boden aus dem Tonarm herausgeführt und verschwinden in einem 2 cm außerhalb der Lagerachse liegenden Loch im Chassis. Ein Drehmoment auf den Tonarm sollen sie trotzdem nicht verursachen – jedenfalls kein störendes. Der Plattenteller wiegt insgesamt 1850 g. Der Außenteller hat außen einen Wulst und ist über den Plattentellerdurchmesser hinaus um 45° abgeschrägt, beides, um das Massenträgheitsmoment möglichst groß zu machen.
Die Abmessungen des Geräts betragen 400×540×135 mm. Die Klarsichthaube ist ohne weiteres abnehmbar, bleibt aber auch in der Endlage des aufgeklappten Zustands stehen.

Ergebnisse unserer Messungen

a) Das Laufwerk

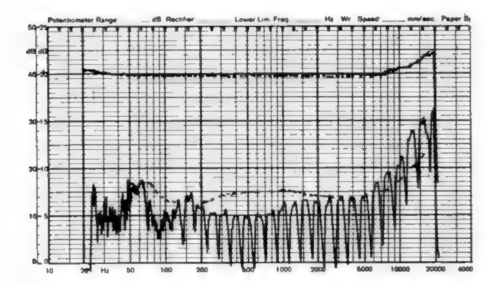
Rumpel-Fremdspannungsabstand
gemessen mit DIN-Platte 45 544 bei $33^1/_3$ U/min, bezogen auf 10 cm/s Schnelle bei 1 kHz, alle Messungen mit Tonabnehmer Shure V 15 III durchgeführt:
außen 46 dB
innen 50 dB

Rumpel-Geräuschspannungsabstand
gemessen wie oben, aber bewertet
außen 59 dB
innen 68 dB

Gleichlaufschwankungen
bewertet gemessen mit DIN-Platte 45 545 und EMT 420 A bei $33^1/_3$ U/min mit zentrierter Platte
±0,065% Ausreißer bis ±0,08%

Tabelle 1 Abtastverhalten mit Shure V 15 III

Auflagekraft [p]	dhfi-Schallplatte Nr. 2 sauber abgetastete Amplituden [μ] horizontal	vertikal	Shure Testplatte TTR-103 10,8 kHz, 29,3 cm/s Schnelle Abtastverzerrungen [%]
0,8	50	50	0,48
1	70	50	0,42
1,3	80	50	–
1,5	90	50	0,36
1,8	100	50	–



3 Frequenzgang und Verlauf des Übersprechens des Tonabnehmers Shure V 15 III in Abhängigkeit von der Frequenz, gemessen in beiden Kanälen

Drehzahl-Hochlaufzeit

Zeitdauer bis Erreichen der Nenndrehzahl

bei $33^1/_3$ U/min	3,8 s
bei 45 U/min	5,3 s

Abweichung von der Nenndrehzahl

bei $33^1/_3$ U/min, Tonarm aufliegend

mit 1 p Auflagekraft	–0,83%
Tonarm plus Discostat	–0,83%
Tonarm plus volles Lenco Clean mit Reservoir	–1,4 %

b) Der Tonarm in Verbindung mit dem Shure V 15 III

Tonarmgeometrie

Die von uns ermittelten optimalen Daten sind:

effektive Tonarmlänge	280 mm
Achsenabstand	268 mm
Überhang	12 mm
Kröpfungswinkel	18°

Damit verläuft der tangentiale Spurfehlwinkel in folgenden Grenzen:

Schallplatten-radius [mm]	tangentialer Spurfehlwinkel [°]
140	+1,8
110	0
82	–0,6
64	0
60	+0,5

Abtastverhalten

gemessen bei 300 Hz mittels dhfi-Schallplatte Nr. 2, Amplituden horizontal von 20 bis 100 μ und vertikal von 20 bis 50 μ in 10-μ-Schritten wachsend; gemessen bei 10,8 kHz mittels Shure Testplatte TTR-103 für 29,3 cm/s Schnelle. Die bei den verschiedenen Auflagekräfte sauber abgetasteten Amplituden und die Abtastverzerrungen in % sind in Tabelle 1 enthalten.

Frequenzintermodulation

gemessen für das Frequenzpaar 300/3000 Hz bei 4 : 1 Amplitudenverhältnis mit DIN-Platte 45 542 und EMT 420 A bei Vollaussteuerung, gemittelt über beide Kanäle in Abhängigkeit von der Auflagekraft

Auflagekraft [p]	Frequenz-intermodulation [%]
0,8	2,7
1	1,4
1,5	1,1

Baßresonanz

Die Eigenresonanz des Shure V 15 III am Tonarm des Unamco liegt, gut bedämpft, bei 12 bis 13 Hz.

Frequenzgang und Übersprechen

Bild 3 zeigt den Frequenzgang und den Verlauf des Übersprechens, gemessen in beiden Kanälen. Die ausgezogenen Kurven entsprechen dem linken Kanal und dem Übersprechen von rechts nach links; die gestrichelten Kurven entsprechen dem anderen Kanal, sofern er abweicht.

Kommentar zu den Ergebnissen unserer Messungen

Das Laufwerk bietet ausgezeichnete Eigenschaften. Sie übertreffen diejenigen manch direktgetriebenen Laufwerks. Die Abtasteigenschaften des Tonarms sind bei tiefen Frequenzen zwar sehr gut, denjenigen des Rabco und des Tonarms des Dual CS 70 in Verbindung mit demselben Tonabnehmer jedoch deutlich unterlegen. Trotzdem kann man am Tonarm des T-1 alle hochwertigen Tonabnehmer mit Auflagekräften um 1,3 bis 1,5 p fahren.

Der ausgeprägtere Resonanzanstieg des Shure V 15 III, beginnend bei 10 kHz, ist durch die relativ geringe Leistungskapazität zu erklären, die mit Rücksicht auf CD-4-tüchtige Tonabnehmer bei 160 pF gehalten wird. Im Betrieb zeigt sich, daß der Unamco T-1 zwar sehr gut gegen akustische Rückkopplung geschützt ist, infolge der hierfür notwendigen weichen, tief abgestimmten Aufhängung aber gegenüber Erschütterungen empfindlich reagiert.

Zusammenfassung

Der Unamco T-1 ist ein Einfachspieler mit einem ausgesprochen hochwertigen Laufwerk und einem sehr guten Tonarm. Der Bedienungskomfort ist auf einen gut funktionierenden Lift reduziert. Die Skating-Kompensation ist altmodisch, aber sie funktioniert. Drehzahlfeinregulierung ist wegen des Synchronmotors nicht möglich. Folglich ist auch kein Stroboskop vorhanden. Unbedingt erforderlich ist es, daß der Hersteller eine Schablone mitliefert, die das Justieren des Überhangs ermöglicht.* Der Plattenspieler ist trittschallempfindlich, aber gut gegen akustische Rückkopplung geschützt. Es ist ein Gerät für anspruchvolle HiFi-Freunde mit technischem Feingefühl.

Br.

* Inzwischen hat die Firma Unamco diesen Mangel selbst erkannt und neben einer korrekten Anleitung auch eine geeignete Schablone als Zubehör dem Lieferprogramm hinzugefügt.

Steckbriefe: Servolinear II, III, IV

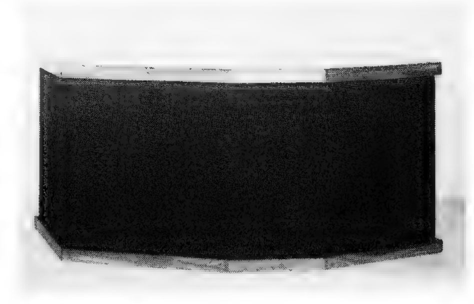
Servolinear Audio Products sind Erzeugnisse der Firma International Sound Company, Modesto, Californien, deren Vertretung für Europa bei der Fa. Soundphonic Unterhaltungselectronic, 8 München, Mallnitzer Str. 23, liegt.
Alle drei derzeit angebotenen Boxentypen sind mit einer Servo-Brückenschaltung ausgestattet, mit deren Hilfe aus der Membranbewegung ein Gegenkopplungssignal gewonnen wird. Diese negative Rückkopplung mit der Endstufe verhindert das unerwünschte Überschwingen der Membran, wodurch schädliche Resonanzen unterdrückt werden. Der Hersteller gewährt auf alle Servolinear-Boxen 5 Jahre Garantie.

Servolinear II

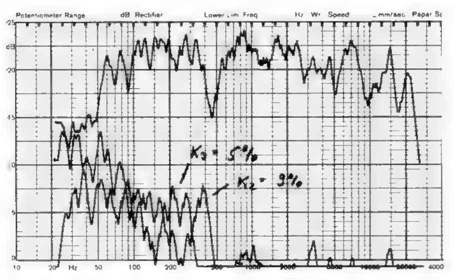
Zweiweg-Regalbox, offen, bestückt mit einem 200-mm-Tieftöner und einem piezoelektrischen 25-mm-Hochtöner. Impedanz 8 Ω. Empfohlene Mindestverstärkerleistung 15 W/Kanal. Nennbelastbarkeit 60 W Sinus. Da die piezoelektrischen Hochtöner eine hohe Eigenkapazität von 0,15 µF haben, kommt man bei der Kombination dieser Hochtöner mit dynamischen Tieftönern ohne Frequenzweichen aus. Der Mittel-Hochtonbereich ist regelbar. Abmessungen 600 x 290 x 300 mm. Ausführungen: Holzfurnier palisander, Stoffbespannung, wahlweise malzbraun, goldgelb, schwarz oder beige lieferbar. Der Ladenpreis dürfte zwischen 500,– und 600,– DM liegen.

Ergebnisse unserer Messungen: Bild 2 zeigt die Schalldruckkurve sowie die Verzerrungen k_2 und k_3, wie immer mit gleitendem Sinussignal im Hörraum gemessen. Das Meßmikrophon befand sich in 2 m Abstand auf Achse. Bild 3 zeigt die übereinandergeschriebenen sechs Schalldruckkurven, die sechs unterschiedlichen Hörplätzen im Abstand von 2 bis 5 m im Hörraum entsprechen. Den Einfluß der Hörwinkel 0°, 20° und 40° auf die Schalldruckkurve ist Bild 4 zu entnehmen, und Bild 5 zeigt schließlich, in welchem Umfang der Frequenzbereich oberhalb 3 kHz regelbar ist. Die Impedanzkurve läßt keine Baßresonanz erkennen. Von 1 kHz ab nimmt die Impedanz stetig zu und erreicht bei 20 kHz 19 Ω.

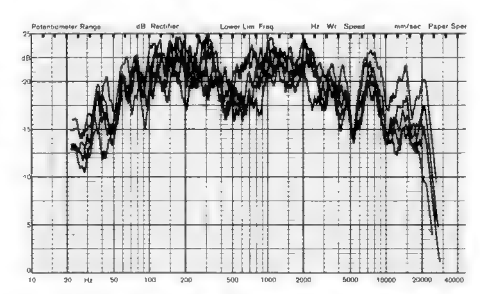
Musikhörtest und Kommentar: Im Musikhörtest stellt man fest, daß die Box etwas zu viel Mitten hat. Durch Anheben des Höhenbereichs läßt sich dies korrigieren. Das Klangbild ist dann sehr ausgeglichen, die Baßwiedergabe ist gut und resonanzfrei. Das Klirrgradverhalten ist oberhalb 500 Hz ausgezeichnet; darunter sind k_2 und k_3 recht ausgeprägt vorhanden, was jedoch bekanntermaßen den Klangeindruck nicht beeinträchtigt (virtuelle Bässe!). Der Regelbereich ist recht groß, die Richtcharakteristik nicht schlecht.



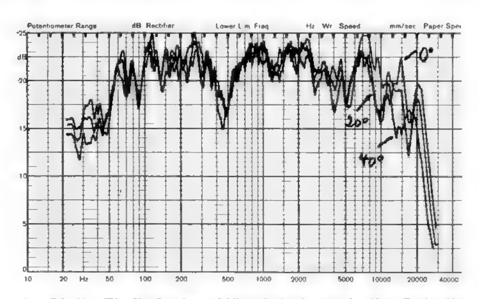
1 Servolinear II



2 SL II, Schalldruckkurve, k_2 und k_3

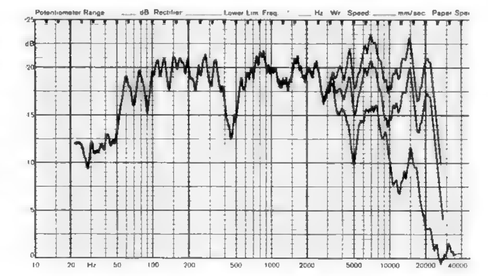


3 SL II, 6 Schalldruckkurven, an 6 verschiedenen Hörpositionen gemessen, übereinandergeschrieben



4 SL II, Einfluß des Hörwinkels auf die Schalldruckkurve

5 SL II, Regelumfang des Hochtonreglers



Gesamturteil: Sehr gute Regalbox. Kräftige und saubere Baßwiedergabe.

Servolinear III

Kleine Dreiweg-Standbox, bestückt mit einem 250-mm-Tieftöner, einem 110-mm-Mitteltöner und einem piezoelektrischen 25-mm-Hochtöner. Empfohlene Mindestverstärkerleistung 2 x 20 W. Belastbarkeit 100 W Sinus. Impedanz 8 Ω. Regler für Mittentonbereich und für Hochtonbereich. Abmessungen 350 x 600 x 350 mm. Ausführungsarten wie bei Servolinear II, gegen Aufpreis auch in weiß lieferbar. Ungefährer Ladenpreis 700,– DM.

Ergebnisse unserer Messungen: Bild 7 zeigt die Schalldruckkurve, k_2 und k_3. Im Schrieb Bild 8 sind die Schalldruckkurven übereinandergeschrieben, die man erhält, wenn das Meßmikrophon an sechs verschiedenen Hörplätzen im Abhörraum aufgestellt wird (Entfernungen 2 bis 5 m). Aus Bild 9 ist der Einfluß des Hörwinkels auf die Schalldruckkurve zu entnehmen, und Bild 10 zeigt den Umfang der Pegelregler im Mitten- und Hochtonbereich. Auch die Impedanzkurve der Servolinear III zeigt keine Eigenresonanz im Baß. Mit wachsender Frequenz nimmt die Impedanz zu.

Musikhörtest und Kommentar: Im Musikhörtest erweist sich die Servolinear III als eine ausgeglichene Box mit kräftiger Baßwiedergabe ohne störende Resonanzen. Im Baß ist sie der Servolinear II deutlich überlegen. In manchen Räumen ist es zweckmäßig, den Mittenbereich etwas anzuheben. Das Klirrverhalten ist im wesentlichen gut. Auch die Rundstrahleigenschaften sind zufriedenstellend.

Gesamturteil: Kleine Standbox der Spitzenklasse. An die Akustik des Hörraumes anpassungsfähig, für große Klangvolumina geeignet.

Servolinear IV

Größere Dreiweg-Standbox, bestückt mit 300-mm-Tieftöner, zwei dynamischen Mitteltönern von 110 mm Durchmesser und drei piezoelektrischen Hochtönern. 8 Ω Impedanz. Empfohlene Verstärkerleistung 2 x 25 W Sinus mindestens. Keine Frequenzweiche. Pegelregler im Mittenbereich und im Hochtonbereich. Maximale Belastbarkeit 150 W. Abmessungen 400 x 750 x 400 mm. Ausführungen wie Servolinear III. Ungefährer Ladenpreis 1200,– DM.

Ergebnisse unserer Messungen: Bild 12 zeigt die Schalldruckkurve sowie die Verzerrungen k_2 und k_3. Aus Bild 13 ist wieder zu ersehen, wie die Schalldruckkurven an sechs verschiedenen Hörplätzen variieren. Die

MARCATO

5 KÖLN 1 · Postfach 180366 · Telefon 211818 · HiFi Stereo-Geräte · Schallplatten



HiFi-Supermarkt

Riesenangebot von A – Z (Adapter über Cassettenrecorder, Tonbandgeräte, Verstärker, Tuner, Tonabnehmersystem, Lautsprecherboxen, Bausätze, komplette Anlagen ab 350,– DM, Plattenspieler, Tonbänder bis zum Zubehör). Hier kann der HiFi-Freund selbst aussuchen, sich beraten lassen und preisgünstig kaufen! Alle Geräte originalverpackt mit Marcato-Supergarantie! Fordern Sie unsere Versandliste an!

◀ HiFi-Supermarkt (Teilansicht)

Schallplatten-SB

Riesenauswahl (über 200.000 Schallplatten, MusiCassetten + 8-Spur-Cassetten **aller** Musikrichtungen, freundliche, fachmännische Beratung bei speziellen Wünschen. Bitte Versandliste anfordern!

SUPERTIEFPREISE!

Schallplatten SB (Teilansicht) ▶





Profi-Studio

Unsere fachmännische Beratung in 3 Studios unter Wohnraumbedingungen. Sowie unsere Super-Garantie (2–5 Jahre) und unser Service haben uns bekannt gemacht. Alle HiFi-Spitzenmarken sind hier zu Hause!



◀ Profi Studio 1 (Teilansicht)

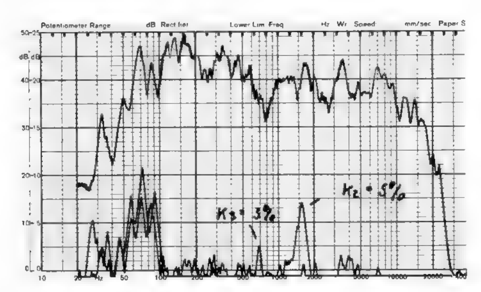
HiFi Stereo
Geräte und Schallplatten,
MusiCassetten und alles was dazugehört
kauft man bei MARCATO! . . . denn bei MARCATO stimmt alles:
die Beratung, die Auswahl, die SUPERGARANTIE, der Service . . . und MARCATO hat

SUPERTIEFPREISE!

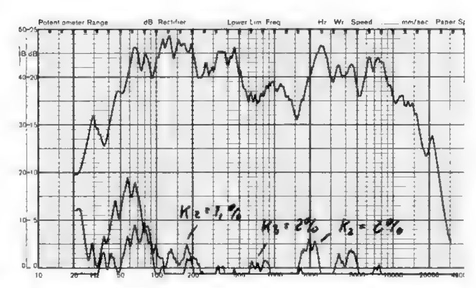


6 Servolinear III

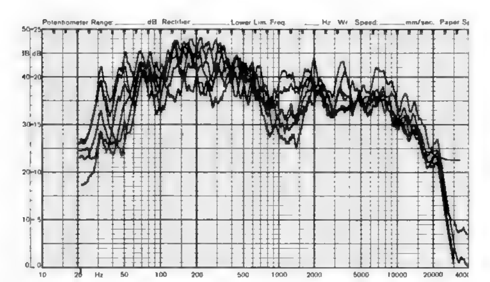
11 Servolinear IV



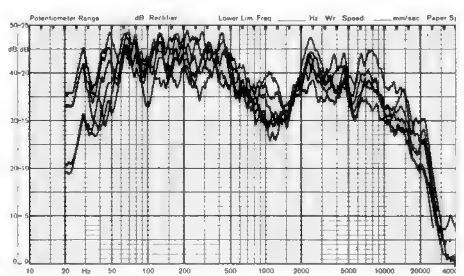
7 SL III, Schalldruckkurve, k_2 und k_3



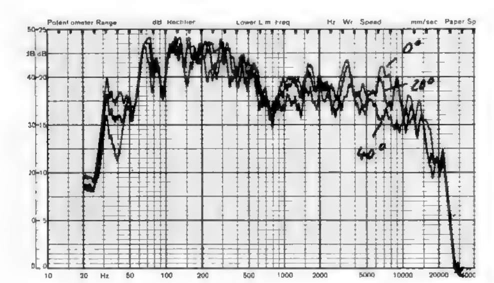
12 SL IV, Schalldruckkurve, k_2 und k_3



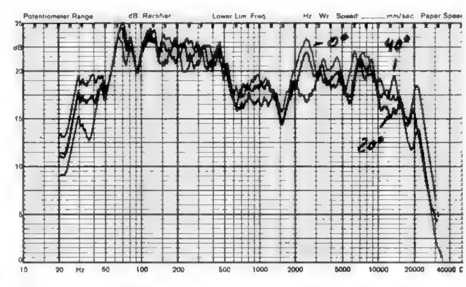
8 SL III, 6 Schalldruckkurven, 6 verschiedenen Hörpositionen entsprechend, übereinandergeschrieben



13 SL IV, 6 Schalldruckkurven, 6 verschiedenen Hörpositionen entsprechend, übereinandergeschrieben

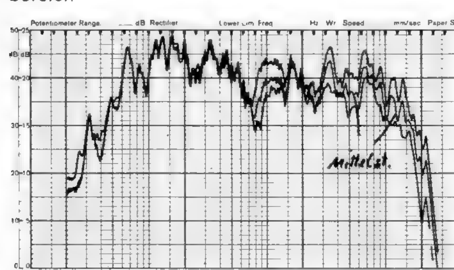


9 SL III, Einfluß des Hörwinkels auf die Schalldruckkurve

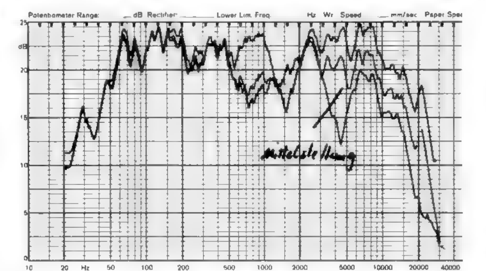


14 SL IV, Einfluß des Hörwinkels auf die Schalldruckkurve

10 SL III, Regelumfang im Mitten- und Hochtonbereich



15 SL IV, Regelumfang im Mitten- und Hochtonbereich



Rundstrahlcharakteristik ist aus Bild 14 zu entnehmen. Schließlich erkennt man aus Bild 15 den Umfang der Pegelregler im Mitten- und Hochtonbereich. Auch bei der SL IV läßt sich keine Baßresonanz feststellen. Die Impedanz wächst mit der Frequenz und erreicht bei 20 kHz 10 Ω.

Musikhörtest und Kommentar: In unserem Hörraum erwies es sich als günstig, die Mitten etwas anzuheben und die Höhen leicht abzusenken. Dies ist auch den Schalldruckkurven zu entnehmen. Die SL IV erwies sich dann im Musikhörtest als eine sehr ausgeglichene, transparente, baßtüchtige Box, die sich für große Klangvolumina eignet. Ihr Klirrgrad- und ihr Rundstrahlverhalten sind als sehr gut zu bezeichnen. Der Regelumfang ist mehr als ausreichend, um erforderliche Anpassungen an die Akustik unterschiedlicher Hörräume zu erzielen.

Gesamturteil: Größere Standbox der Spitzenklasse. Baßtüchtig, für hohe Klangvolumina geeignet. An die Akustik des Hörraums anpassungsfähig.

Zusammenfassung

Die drei Boxentypen von Servolinear sind, von Form und Ausführung her gesehen, als interessante Alternativen im Bereich der Spitzenklasse zu betrachten, zumindest was die beiden Standboxen betrifft. Obwohl es sich um offene Boxen handelt, überzeugen sie durch das Fehlen störender Baßresonanzen. Dies ist der Servoschaltung zuzuschreiben. Im Hochtonbereich überzeugen die piezoelektrischen Hochtöner, die aufgrund ihrer hohen Eigenkapazität Frequenzweichen vermeidbar machen. Nicht sonderlich lobenswert ist die Verarbeitung der Boxen. Hier müßte der Hersteller, zumindest um den Ansprüchen des europäischen Marktes zu genügen, etwas mehr tun.*

Br.

* Inzwischen hat uns der Importeur mitgeteilt, daß auf seine Veranlassung die für den europäischen Markt bestimmten Boxen sorgfältiger gefertigt und besser verpackt sein werden.

Testen Sie die Tests

Das Testjahrbuch 74 enthält ca. 160 Tests von HiFi-Bausteinen. Diese Tests wurden unabhängig und objektiv von Spezialisten im eigenen, modernst ausgerüsteten Ton- und Meßstudio vorgenommen. Es enthält alle Tests der HiFi-Stereophonie eines Jahrgangs von April bis April. Das Testjahrbuch wird für den ernsthaften HiFi-Fan zu einem der meistbenutzten Bücher in der Bibliothek.

HiFi Stereophonie Testjahrbuch '74

Musik – Musikwiedergabe

Vorbestellung

Plattenspieler, Tonabnehmer, Verstärker, Empfangsteile, Empfänger-Verstärker, Tonbandgeräte, Lautsprecher, Entzerrer, Quadrophoniegeräte.

______Exemplar(e) DM 16,50 + Porto

Name

Anschrift

Datum/Unterschrift

Zwei auf einen Streich Buch und Platte zu 28,-DM

Diese Buchreihe läßt das Herz eines jeden Musikliebhabers höher schlagen. Jeder Band behandelt einen eng umrissenen Problemkreis. Eine 25 cm Schallplatte bekommen Sie mitgeliefert. Diese Schallplatte ist genau auf den Inhalt jedes Bandes abgestimmt und liefert die ideale akustische Ergänzung zum Text. Diese wohl beispiellose Idee, akustisch-verbaler Integration, bietet auch dem Anspruchsvollsten ein Höchstmaß an Genuß.

Bestellkarte orphica critica

Ein Band mit Schallplatte erhalten Sie zu DM 28.- plus Porto

Name:

Anschrift:

Datum:
Unterschrift:

Exemplare

Band 1
Wolf Rosenberg,
Die Krise der Gesangskunst

Band 2
Gotthold Frotscher,
Orgeln

Band 3
Herbert Brün,
Über Musik und zum Computer

dhfi-Schallplatten

In Zusammenarbeit mit dem Deutschen High-Fidelity-Institut erscheinen die Testplatten 1 bis 3.
dhfi-Schallplatte 1 gibt Ihnen eine Einführung in die Wunderwelt der High-Fidelity und Stereophonie.
dhfi-Schallplatte 2 macht das korrekte Einstellen und exakte Prüfen Ihres Plattenspielers möglich. Sie finden auf ihr Möglichkeiten zum Antiskating-Test, Abtast-Test, Rumpel-Test, Resonanz-Test.
dhfi-Schallplatte 3 eine Platte, die unentbehrlich für jeden Bastler geworden ist. Hier einige Anregungen: Die Schalldruckkurve läßt sich gehörmäßig annähernd bestimmen. Boxenvergleich ist ohne umschalten möglich.



Bestellkarte

Stck. ______ **dhfi-Schallplatte 1**
Stck. ______ **dhfi Schallplatte 2**
Stck. ______ **dhfi-Schallplatte 3**

Eine Platte berechnen wir zu 22,– DM + Porto
Kassette mit Platte 1+2 zu 41,– DM

Name

Anschrift

Datum/Unterschrift

Bitte senden Sie von der Zeitschrift

HiFi Stereophonie
Musik – Musikwiedergabe

Probehefte und Katalog
an folgende Anschriften:

40 Pf

VERLAG G. BRAUN
Werbeabteilung HiFi

75 KARLSRUHE 1
Postfach 1709
Karl-Friedrich-Straße 14–18

Bitte senden Sie von der Zeitschrift

HiFi Stereophonie
Musik – Musikwiedergabe

Probehefte und Katalog
an folgende Anschriften:

40 Pf

VERLAG G. BRAUN
Werbeabteilung HiFi

75 KARLSRUHE 1
Postfach 1709
Karl-Friedrich-Straße 14–18

Bitte senden Sie von der Zeitschrift

HiFi Stereophonie
Musik – Musikwiedergabe

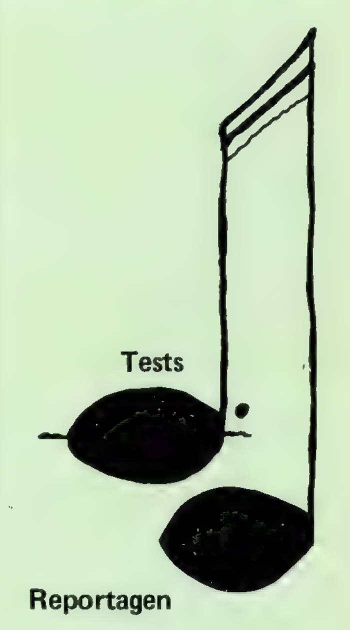
Probehefte und Katalog
an folgende Anschriften:

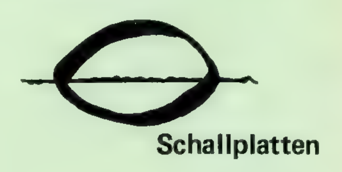
40 Pf

VERLAG G. BRAUN
Werbeabteilung HiFi

75 KARLSRUHE 1
Postfach 1709
Karl-Friedrich-Straße 14–18

DIE BESONDEREN NOTEN DER HIFI-STEREOPHONIE





FÜR SIE KOMPONIERT IN DIESER ZEITSCHRIFT

Während Sie sich den Kopf zerbrechen über die technische Leistung verschiedener HiFi-Geräte, haben wir schon fast die Lösung fertig.

Ende Juli erscheint das HiFi-Stereophonie-Testjahrbuch 74.

Eine Fülle von HiFi-Baustein-Tests, durchgeführt von Spezialisten.



Wir wünschen viel Testvergnügen

Ihr Verlag G. Braun

16,50 DM
+ Porto

Benutzen Sie bitte unsere Vorbestellkarte im hinteren Teil des Heftes.

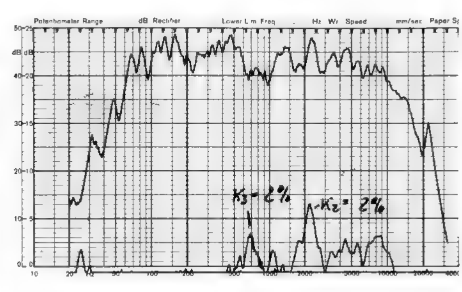
Steckbrief: Altec-Lansing 846 B Valencia

In Heft 2/74 veröffentlichten wir die Steckbrief-Tests der beiden kleineren Altec-Lansing-Modelle 891 A und 887 A, beide Zweiwegboxen mit guten Klangeigenschaften. Für Interessenten mit höheren Ansprüchen und genügend Platz im Hörraum bietet dieselbe Firma unter der Bezeichnung 846 B Valencia eine große Standbox an. Sie ist in zwei Ausführungen zu haben: nußbaum furniert mit Schaumstoff-Frontverkleidung oder Rohgehäuse mit stoffbespannter Frontverkleidung. Bild 1 zeigt die erstgenannte Version. Die unfurnierte Ausführung kostet rund 1800,– DM. Der Hersteller gewährt 1 Jahr Garantie.

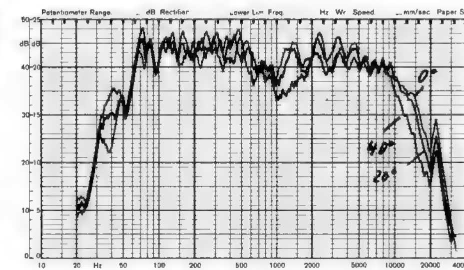
Beschreibung: Die große Zweiweg-Standbox ist mit einem Tieftöner von 380 mm Korbdurchmesser ausgestattet. Die Membranfläche beträgt 858 cm^2. Bei 800 Hz übernimmt das Druckkammersystem mit großem Horn „Voice of the Theatre" die Abstrahlung. Das den Tieftöner bedämpfende Luftvolumen ist über zwei Baßreflex-Abstimmrohre mit dem Außendruck verbunden. Impedanz 8 Ω. Empfohlene Verstärkerleistung bis 2 x 50 W. Schallpegel in 120 cm Abstand bei Einspeisung von rosa Rauschen der Bandbreite 500 bis 3000 Hz und 1 W elektrischer Leistung: 97 dB. Abmessungen 752 x 673 x 514 mm.


1 Altec Lansing Valencia 846 B mit Frontverkleidung

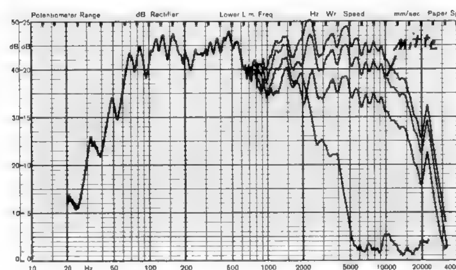
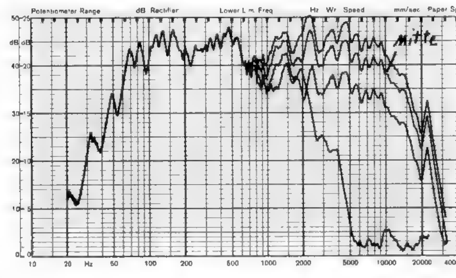

2 Die Valencia ohne Frontverkleidung



3 Schalldruckkurve, k_2 und k_3



4 Einfluß der Hörwinkel 0°, 20° und 40° auf die Schalldruckkurve

5 Regelbereich des Mittel-Hochtöners

Ergebnisse unserer Messungen: Bild 3 zeigt die Schalldruckkurve sowie die Verzerrungen k_2 und k_3. Den Einfluß des Hörwinkels entnimmt man Bild 4. Aus dem Schrieb Bild 5 schließlich ist zu ersehen, in welchem Bereich der Druckkammer-Mittel-Hochtöner regelbar ist. Die Eigenresonanz liegt ausgeprägt bei 60 Hz. Die Impedanz erreicht dort 20 Ω. Das Impedanzminimum liegt zwischen 100 und 300 Hz und beträgt dort 6 Ω. Der Wirkungsgrad der Box ist außerordentlich hoch, denn die praktische Betriebsleistung haben wir zu nur 0,3 W bestimmt.

Musikhörtest und Kommentar: Im Musikhörtest erweist sich die Valencia als ausgeglichene, ungemein transparente, nur in den Mittellagen geringfügig, aber keineswegs unangenehm verfärbende Box. Sie verfügt über eine unerhörte Dynamik, d. h., sie spricht dank ihres günstigen Wirkungsgrades sehr schnell an. Ihre spezielle Stärke ist eine fulminante Baßwiedergabe, die, obwohl der Baß gar nicht extrem weit herabreicht, ungemein substanziell und dabei trocken und sauber ist. Der Regelbereich des Druckkammerhorns ist mehr als ausreichend, die Richtcharakteristik sehr gut, das Klirrverhalten gut, insbesondere im Baßbereich.

Gesamturteil: Voluminöse Standbox der absoluten Spitzenklasse. Hervorragende Baßwiedergabe, bei auffallend guter Dynamik. Dank des hohen Wirkungsgrades sind Verstärkerleistungen von 2 x 50 W Sinus auch für starke Klangvolumina ausreichend. An die Akustik des Hörraumes anpassungsfähig.

Br.

Steckbrief: SAE Mk XIV



1 Die SAE Mk XIV ohne Frontverkleidung



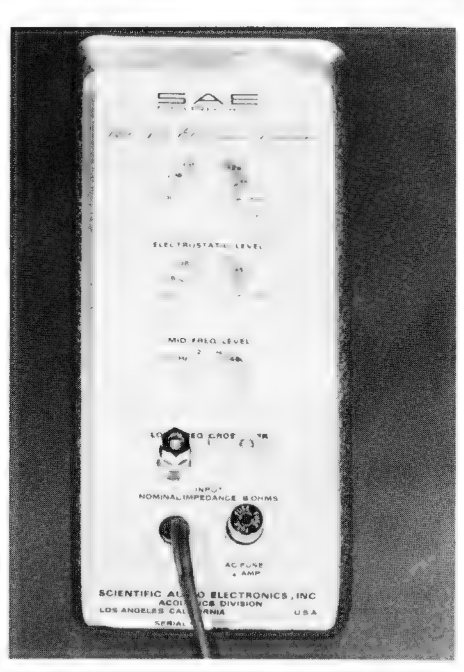
2 Die SAE Mk XIV mit Frontverkleidung. Sie wird von unten in zwei Führungsnuten hineingeschoben

Die in Los Angeles beheimatete Scientific Audio Electronics, Inc. (SAE), befaßt sich nicht nur mit der Herstellung von elektronischen HiFi-Bausteinen, sondern auch mit Lautsprecherboxen. Allerdings verzichtet SAE auch da nicht ganz auf Elektronik, denn im Modell Mk XIV findet eine Frequenzweiche Verwendung, die es nicht nur gestattet, die Pegel im Hochton- und im Mitteltonbereich zu regeln, sondern darüber hinaus die Wahl drei verschiedener Übergangsfrequenzen vom Tiefton- zum Mitteltonbereich erlaubt. Der Hersteller gibt auf das Gerät 5 Jahre Grantie.

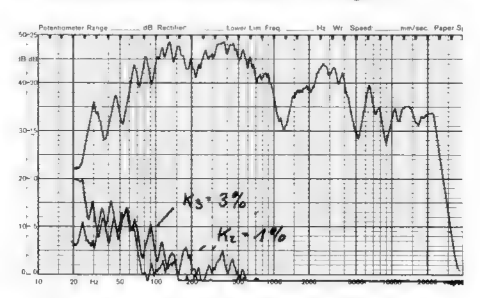
Beschreibung: Die SAE Mk XIV ist eine Dreiweg-Standbox. Im Baßbereich wird ein 310-mm-Tieftöner mit 106 mm Schwingspulendurchmesser verwendet. Die Freiluftresonanz des Tieftöners liegt bei 18 Hz. Im Mittentonbereich werden zwei 126-mm-Mitteltöner mit 25,4 mm Schwingspulendurchmesser verwendet. Im Hochtonbereich werden sechs, leicht abgewinkelt angeordnete, beidseitig abstrahlende elektrostatische Elemente eingesetzt (Bild 2). Die Übergangsfrequenz vom Tiefton- zum Hochtonbereich kann bei 12 dB/Oktave Flankensteilheit wahlweise bei 120, 240 oder 480 Hz liegen. Die Mitteltöner übernehmen bei 6 dB Flankensteilheit bei 240 Hz, wobei der Pegel zwischen –16 und +4 dB regelbar ist. Mit 12 dB Flankensteilheit setzen die Elektrostaten bei 1440 Hz voll ein. Ihr Pegel ist im Bereich –4 bis +10 dB regelbar. Die hierfür erforderlichen Steller sind mit in dB graduierten Skalen versehen (vgl. Bild 3). Die Box ist durch eine elektronische Schutzschaltung gegen Überlastung und zerstörerisch wirkende, hochfrequente Schwingungen geschützt. Sie schaltet die Box 5 s nach Einsetzen eines schädlichen Betriebszustandes ab, nach 5 s Reaktivierungszeit schaltet sie die Box wieder selbsttätig ein.

Die erforderliche Mindestverstärkerleistung gibt der Hersteller mit 100 W effektiv an. Eine Begrenzung der Belastbarkeit nach oben wird nicht genannt. Übersteigt die zugeführte elektrische Leistung das zuträgliche Maß, schaltet die Elektronik einfach ab. Die Impedanz beträgt 8 Ω. Die Abmessungen betragen 1086 x 610 x 46 mm. Der Preis soll bei stolzen 4500,– DM pro Box liegen. Der Vertrieb liegt in den Händen der Fa. Audio Int'l, Frankfurt.

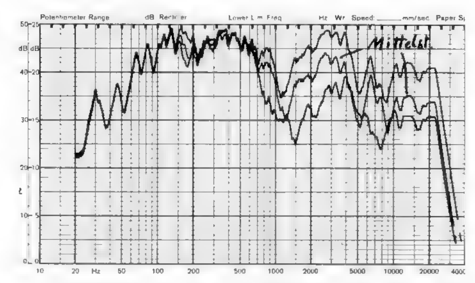
Ergebnisse unserer Messungen: Bild 4 zeigt die Schalldruckkurve sowie die Verzerrungen k_2 und k_3, gemessen bei 240 Hz Übergangsfrequenz vom Tiefton- zum Mitteltonbereich und Normalstellung der Pegelregler, Mikrophon in 2 m Abstand auf halber Boxenhöhe. Aus Bild 5 ist der Regelumfang der Pegelsteller im Mittel- und Hochtonbereich zu ersehen. Die Tief-Mittelton-Übergangsfrequenz betrug bei dieser Messung 240 Hz. Aus



3 Rückwärtiges Anschlußfeld mit Reglern

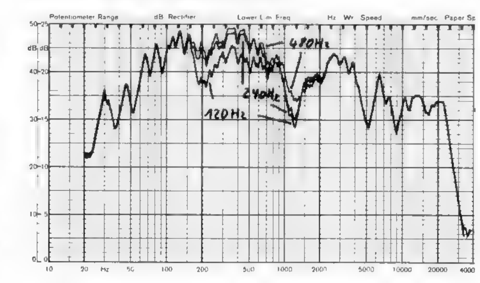


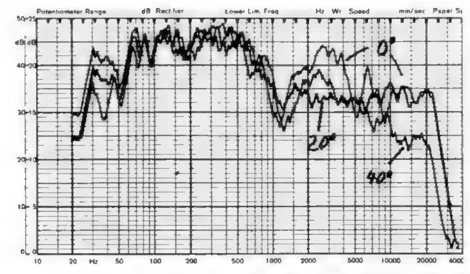
4 Schalldruckkurve, k_2 und k_3 bei 240 Hz Übergangsfrequenz und Pegelsteller in Normalstellung



5 Regelbereich der Pegelsteller für den Mitten- und Hochtonbereich

6 Einfluß der drei möglichen Übergangsfrequenzen auf die Schalldruckkurve





7 Einfluß der Hörwinkel 0°, 20° und 40° auf die Schalldruckkurve

dem Schrieb Bild 6 erkennt man den Einfluß der drei möglichen Tief-Mittelton-Übergangsfrequenzen bei Normalstellung der Pegelregler. Aus Bild 7 schließlich ist der Einfluß der Hörwinkel 0°, 20° und 40° auf die Schalldruckkurve zu entnehmen. Die Baßresonanz liegt bei 36 Hz, die Impedanz erreicht dort 30 Ω. Das Impedanzminimum liegt bei 2,5 bis 3 kHz und beträgt 4 Ω. Die praktische Betriebsleistung, wie immer gemessen für 91 Phon in 1 m Abstand mit rosa Rauschen, ergab sich zu 3 W.

Musikhörtest und Kommentar: Beim Musikhörtest lag die Übergangsfrequenz bei 240 Hz, der Mitten-Pegelregler befand sich in Stellung +2 dB, derjenige für die Höhen in Position +6 dB. In dieser Reglerstellung erwies sich die SAE Mk XIV als sehr ausgeglichene, weitgehend verfärbungsfreie Box subtiler Klangdefinition im Bereich der Höhen und auffallender Impulstreue im gesamten Übertragungsbereich, insbesondere aber auch in den Höhen (Brillanz der Wiedergabe von Schlagzeugen, Triangel, Becken und dergleichen). Die Baßwiedergabe reicht zu sehr tiefen Frequenzen hinab und ist sauber und trocken. Aus den Schrieben ist leicht zu entnehmen, daß durch geeignete Wahl der Übergangsfrequenz und Pegel im Mitten- und Hochtonbereich die Box praktisch an alle Eigentümlichkeiten der Hörraumakustik angepaßt werden kann. Von großem Einfluß auf die Schalldruckkurve ist der Hörwinkel, d. h., die Richtcharakteristik der Box bei hohen Frequenzen – praktisch schon oberhalb 1,5 kHz, wo die Elektrostaten schon voll arbeiten – ist schlecht. Das ist ein Nachteil, den man bei Elektrostaten in Kauf nehmen muß. Er bedeutet im Grunde nicht viel mehr als eine Einengung der optimalen Stereohörzone. Die SAE Mk XIV ist eine Box für allerhöchste Ansprüche, denn sie setzt auch enorme Verstärkerreserven voraus. Einigermaßen ausgeprägte Impulsspitzen verlangen der Endstufe glatte 2 x 100 W ab, und dies bei durchaus nur hifigerechten akustischen Pegeln. Ich würde daher in Verbindung mit diesen Boxen nur Endstufen von mindestens 2 x 100 W Sinusleistung empfehlen, 2 x 150 W sind aber besser.

Gesamturteil: Standbox der absoluten Spitzenklasse, für höchste Ansprüche profilierter HiFi-Fans geeignet, die bereit sind, auch einiges Geld in die Endstufen zu stecken; an die Hörraumakustik anpaßbar.

Br.

99 dhfi

Am 4. und 5. Mai fanden im Kongreßzentrum Saarbrücken HiFi-Tage statt. Die Veranstaltung wurde von 4500 Personen besucht. Das Publikum war zwar nicht so zahlreich wie z. B. bei den letzten HiFi-Tagen in Koblenz, dafür aber außerordentlich interessiert und qualifiziert. Beim Konzert des Bartholdy-Quartetts am Sonntagnachmittag wurde den



Zuhörern der direkte Hörvergleich zwischen Live und Reproduktion über eine HiFi-Anlage ermöglicht. Die Einführungsvorträge wurden dieses Mal von Heinz-Josef Nisius gehalten, dem Autor der jüngst innerhalb der Schriftenreihe des Filmdienstes Rheinland-Pfalz erschienenen Broschüre „Lautsprecher-Musik".



Dr. Erhard Ahrens 65 Jahre alt
Dr. phil. habil. Erhard Ahrens, Direktor des technisch-wissenschaftlichen Entwicklungsbereiches und Leiter des Geschäftsbereichs Nautik der Electroacustic GmbH., Kiel, vollendete am 5. Juni 1974 sein 65. Lebensjahr.
Seit fast 35 Jahren liegt die Forschungs- und Entwicklungsarbeit dieses Unternehmens weitgehend in seiner Hand.
Dr. Ahrens ist u. a. der Erfinder des „moving magnet", dem heute in großem Umfang von namhaften Magnettonabnehmer-Herstellern



benutzten Prinzip der Stereoschallplattenabtastung mit schwingendem Magneten zwischen gekreuzten Polschuhen.

Werner Bürk 60 Jahre alt
Werner Bürk, Prokurist und Verkaufsdirektor der Firma Dual Gebrüder Steidinger, St. Georgen, feierte am 15. Mai seinen 60. Geburtstag. Gleichzeitig konnte er auf eine 25jährige Tätigkeit im Unternehmen zurückblicken. Werner Bürk ist u. a. Vorstandsmitglied des Fachverbandes „Phonotechnik" im ZVEI.



Dr. Paul Motte 75 Jahre alt
Dr. Paul Motte, Geschäftsführender Gesellschafter der Wega-Radio GmbH., Fellbach, einer der Pioniere der deutschen Rundfunkwirtschaft, vollendete am 20. Februar 1974 sein 75. Lebensjahr. Seit nunmehr fast 50 Jahren liegt die Gesamtleitung der Wega weitgehend in seiner Hand. Er hat dieses Unternehmen von kleinen Anfängen heraus zu einem profilierten Herstellerwerk für Farbfernsehgeräte und HiFi-Anlagen ausgebaut.



… das große Interesse

hat uns veranlaßt, das von Gunnar Sønstevold und Professor Kurt Blaukopf verfaßte Bändchen unserer musiksoziologischen Schriftenreihe »Musik und Gesellschaft«

Musik der »einsamen Masse«

Schlageranalysen

neu aufzulegen. Preis: DM 4,60

G. BRAUN

High Fidelity-Kleinanzeigen

Stellenangebote

Ich suche dringend einen **KOLLEGEN** als

HiFi-Außendienstmitarbeiter

für den norddeutschen Raum.

Wir sind eine junge, dynamische Vertriebsgesellschaft für HiFi-Produkte in oberer Qualitätsklasse. Wenn auch Sie HiFi-Fachberater sind, so setzten Sie sich doch einmal mit meinem Chef in Verbindung. Chiffre-Nr. HI 228

Kaufgesuche

Revox A 77, auch Dolby; Marantz 2270 Angebote unter Nr. HI 227 an HiFi-STEREOPHONIE

Suche 2 Fußgestelle LF 80 für BRAUN-Boxen L 910. Bezahle Neupreis, DM 500,– beide.
J. Obser, 14 Les Bouleaux, HDL, 54100-Nancy, Frankreich

Suche:
BRAUN T 1000 CD Weltempfänger
U. Hagedorn, 1 Berlin 37, Machnowerstr. 62, **Tel. (030) 8013329**

Suche HiFi-Stereo-Tuner Saba Telewatt FM 2000 A.
Angebote an **Wilhelm Jäckle,** 729 Freudenstadt, Eichwaldweg 2

Machen Sie unseren Erfolg zu Ihrem Erfolg!

Wir sind ein weltweit bekanntes, stark expandierendes Unternehmen der Unterhaltungselektronik.

Für den Raum Hannover / Bremen suchen wir branchenerfahrene

Außendienstmitarbeiter

Beratung und Verkauf stehen im Vordergrund dieser Tätigkeit.
Neben der fachlichen Qualifikation erwarten wir Standfestigkeit, Vitalität und Überzeugungskraft.

Wir bieten hohes Fixum und Provision sowie die für ein Unternehmen unserer Größenordnung üblichen Sozialleistungen.

Ausführliche Bewerbungen mit Lebenslauf, Lichtbild, Zeugniskopien, Gehaltswunsch und Angabe des frühestmöglichen Eintrittstermins erbitten wir unter Chiffre-Nr. HI 229

Für erfolgreiche Produkte gibt es die überzeugenden Argumente. Wir haben Sie. Mit

Sansui

als Markenbegriff der Weltspitzenklasse aus dem Hifi-Sektor und



als einer der führenden Tonband-Hersteller.

Wir, die COMPO-HIFI-GMBH sind die zentrale Vertriebsgesellschaft und erfüllen die überregionale Aufgabe, dem einschlägigen Fachhandel Produkte dieser Qualität zu präsentieren.

Zum Ausbau unseres Außendienstes suchen wir branchenbezogene, im Rundfunk-Fachhandel gut eingeführte Herren als

Verkaufsleiter+Verkaufsförderer

Sie werden direkt mit unserer Geschäftsleitung zusammenarbeiten. Unsere Leistungen sind der Position entsprechend und sollten einem persönlichen Gespräch vorbehalten bleiben.

Erfragen Sie die näheren Einzelheiten. Schreiben Sie uns bitte, oder rufen Sie uns an.

COMPO-HIFI-GMBH
675 Kaiserslautern, Am Messeplatz 1
Telefon (06 31) 4 30 61/62

BOLEX-INFORMATION an alle HiFi-Freunde

Als Generalvertreter der HiFi-Markenprodukte THORENS und MARANTZ für die Bundesrepublik Deutschland und Westberlin gewähren wir für alle von uns importierten und ausschließlich über den von uns anerkannten HiFi-Fachhandel verkauften Geräte folgende Garantiezeiten:

THORENS-Plattenspieler - 1 Jahr
MARANTZ-Receiver,
-Verstärker und -Tuner - 3 Jahre

Zu Ihrer Sicherheit prüfen wir alle von uns importierten Geräte sehr eingehend vor Verkauf und legen jedem geprüften Gerät unseren **BOLEX-Garantieschein** bei.
Gelegentlich werden MARANTZ-Geräte und THORENS-Plattenspieler angeboten, die nicht von der BOLEX GmbH. geliefert wurden. Diesen Geräten liegt keine Original-BOLEX-Garantiekarte bei. Deshalb übernehmen wir in diesen Fällen auch keine Garantie.
Achten Sie darum beim Kauf eines THORENS-Plattenspielers oder MARANTZ-Gerätes darauf, daß unbedingt unser BOLEX-Garantieschein beiliegt, denn nur dieser sichert Ihnen auch die von uns festgelegte Garantie.

BOLEX GMBH
Foto · HiFi · Audiovision
8045 Ismaning bei München



DISCOTECA
SCHALLPLATTENVERSAND

44 MÜNSTER
Alter Fischmarkt · Postfach 6329

Verlangen Sie kostenlose und unverbindliche Zusendung des monatlichen Neuheitendienstes „DISCOTECA-Informationen".



Qualität zu vernünftigen Preisen! Internationale Auswahl, neutrale u. ehrliche Beratung!

SONDERANGEBOTS-LISTEN ANFORDERN!

Bis **5 Jahre** Garantie

Jolly HiFi-Studios
5 Köln 41 (Lindenthal), Dürener Str. 87
Telefon (0221) 44 57 90

Heco-Boxen
zu günstigen Preisen!
Auch Chassis' u. Zubehör! Fordern Sie Liste – auch über HiFi-Anlagen – an.
HiFi Ahrensburg
207 Ahrensburg
Große Straße 2 a

Hochinteressant
sind unsere Preise. Glauben Sie nicht? Überzeugen Sie sich! Karte o. Anruf genügt. Nur konkrete Anfragen werden beantwortet.
Schilling, HiFi-Vertrieb,
1 Berlin 21, Dreysestr. 13
Tel. (030) 3 94 42 09 und abends 3 91 89 50



Das grosse Plus
Lautsprecher geprüft neutral



Institut für klangrichtige Musikwiedergabe
Klosbachstr. 45
8032 Zürich

B & O – SONAB – TANDBERG TIEFSTPREISE
z. B. **B & O** 3002-4000-Beocenter **SONAB** OA 4/OA 5 preiswert **REVOX** usw. **(B & O,** 1 Jahr Fachwerkstattgarantie, ohne Werksgarantie). **HiFi Thomas,** Electronic-Vertrieb, 2083 Halstenbek, Eielkamp 52, **Tel. (04101) 41652**

Bauen Sie doch selbst:
Meister-Cembali
Clavicord Virginal, zum Selbstbauen, Vorkenntnisse und Spezialwerkzeuge nicht erforderlich. Bauzeit ca. 100 Stunden. Preis ab DM 1450,– (plus MwSt.)
Prospekte: **Drescher HF, 8, 1 Berlin 31, Bundesallee 30**

Bestellschein für Kleinanzeigen

HiFi-Stereophonie
Verlag G. Braun · 75 Karlsruhe · Postfach 1709

Veröffentlichen Sie nachstehenden Text in der nächsterreichbaren Ausgabe ☐ mal.

Ohne Größenangabe wird der Text hintereinander nach effektiver Höhe abgesetzt. Für Fehler infolge undeutlicher Niederschriften übernimmt der Verlag keine Haftung für die Richtigkeit der Wiedergabe. **Bitte schreiben Sie deshalb mit Schreibmaschine oder in Druckschrift.**

Anzeigentext:

____

____

____

____

____

____

____

____

____

Preise für Kleinanzeigen:	**mm-Preis**
Stellengesuche	DM 1,30
Verkauf, Kaufgesuche	DM 1,50
Werbung, Stellenangebote	DM 1,80
Chiffregebühr	DM 2,–

Erfüllungsort und Gerichtsstand ist für beide Teile der Verlagsort.

Name: ____________________

Ort: ____________________
Postleitzahl

Straße: ____________________

Werbung

Sonderangebote:
Große Auswahl, bis zu 50 % unter Listenpreis.
Bitte Sonderangebots-Liste anfordern! Individuelle Beratung und erstklassiger Kundendienst.
FME-Elektroakustik, 53 Bonn, Havelstraße 23

Inter Stereo
HiFi-Versand mit 1- bis 3jähr. Garant. Acoustic Research, Goodmans, SME, Transcriptors, Garrard, Celestion, B & W, Quad, IMF, Shure und viele andere. Preisliste mit Testberichten anfordern.
H. Warter, HiFi-Berat., Tannenstr. 6a, 6083 Walldorf bei Frankfurt

---

Top-Preise: Shure V-15 III, DM 175,– u. Revox-Geräte.
J. Astor, 8 München 40, Elisabethstr. 18, **Tel. (089) 375364**

REVOX-ZUBEHÖR
hohe rabatte! tonbänder (alle fabrikate), mikrofone etc. bitte preisliste mit bestellschein anfordern!
frank v. oppen, 6451 hammersbach 2, vogelsbergstr. 16

Gelegenheit:
Sonics-Lautsprecher (Demonstrationsmodelle) AS 331, 70 W, 3-Wege, 5-Systeme, Paar nur DM 595,–, AS 337 A, 100 W, 4-Wege, 5-Systeme, Paar nur DM 655,–; Sonics-Receiver RS 3000, 30 W sinus, AM/FM, fabrikneu, originalverpackt, nur DM 395,–. Auf Wunsch Prospekte.
Fritz Schmorl, 87 Würzburg, Klinikstr. 12

HiFi-Stereophonie-Geräte aller Art, u. a. Sony – Akai – Marantz – Thorens – Teac – Kenwood – Sansui – Pioneer – Wharfedale – Scott – McIntosh – SAE – Harman Kardon – Revox – JBL – Leak – Infinity – Dynaco – Crown – ESS – Sherwood – Servolinear – National Technics – AR – Altec – Lansing – Bose – Canton und andere in- und ausländische Fabrikate, alles zu Sonderpreisen. Nur neue, originalverpackte Geräte mit Garantie. Fordern Sie unser enorm preisgünstiges Angebot an.
Fa. Alpha-Electronic-Vertrieb, 8 München, Tel. (089) 287225 o. 287367

Shure V-15 Type III neu, originalverpackt, äußerst preisgünstig. Bitte Angebot anfordern. **Tel. (089) 287225**

ANTENNEN für UKW-Stereo und Fernsehen, sowie Zubehör. Antennen-Bausätze zu günstigen „Paketpreisen". Katalog mit vielen Anregungen zum Selbstbau gratis von: Mattern Antennenversand, 7051 Neustadt, Postfach 1207

Verkauf

Verkaufe:
Sansui 7000, 2 x 100 W, neuw. m. Garantie, 1 Jahr alt, (NP DM 2750,–) für DM 1700,–
Plattenspieler National SL 1200, direktangetrieben, 3 Monate alt, DM 750,– (Test April 1974)
Plattenspieler Dual CS 70, NN, direktang. m. Ortofon M 20 E, DM 800,–
Boxen Wega 3521 C, Metall, Musik, 90 W, 3 Monate alt, DM 880,–
M. Adomeit, 8 München 40, Ungererstr. 19
Erbitte Angebote!

Gelegenheit:
Revox A 76 (schw. Front), für DM 748,– zu verk.
Tel. (07221) 7423

Verkaufe:
Vorverstärker Crown IC 150 für DM 830,– und Crown-Endstufe D 150 für DM 1250,–. Beide Geräte 12 Mon. alt.
Jürgen Lingenfelder, 64 Fulda, Mehlerstr. 3

Verkaufe neu:
SAE MK 1 B Vorverstärker, DM 2200,– (DM 3200,–); 2 SAE MK 14 Lautsprecher à DM 3180,– (DM 4900,–)
U. Hagedorn, 1 Berlin 37, Machnowerstr. 62, **Tel. (030) 8013329**

McIntosh
MC 2505, neu, DM 1900,– (DM 3600,–) verk. **Tel. (05222) 70230**

McIntosh
C 26, neu, DM 1100,– (DM 2770,–) verk. **Tel. (05222) 70230**

Verkaufe:
Röhrenverstärker FISHER 202 C, 2 x 35 W sinus, NP DM 1800,– für DM 600,–
H. Kaiser, 6148 Heppenheim, Katzenpfad 1, **Tel. 3938**

TEAC-Bandmaschine A 2340 R, Quadro m. Auto-Reverse, gg. Gebot.
R. Kiefer, 67 Ludwigshafen, Rottstr. 4

Verkaufe Marantz 4230, neu, für DM 1420,–
Tel. (08801) 551

Quad-Spitzengeräte: 33 Vorverstärker u. 303 Endverstärker u. FM 3 Tuner, komplett DM 1725,– (ca. DM 3500,–); Goodmans Dimension, 8 Boxen, Paar DM 1400,– (DM 2500,–); Goodmans Module 80, DM 700,– (DM 1100,–); Micro-MX-1-Kopfhörer, DM 300,–; Goodmans One-Ten Receiver, DM 950,– (DM 1500,–). Alles neu mit Garantie. Tel. ab 19.00 Uhr (0721) 6904242 Zimmer 6

Servo-Sound
Vorverstärker SP 70, Tuner SR 2, wenig benutzt, Preis nach Vereinbarung.
Schellhorn, 58 Hagen, Rosenstr. 110

Harman Kardon 930 Rec., DM 1050,–; **Superex PEP 77 C,** elektrost. Spitzenkopfh., DM 320,–; **2 JBL Lancer 101,** weiß, zus. DM 1950
Joachim Herbert, 609 Rüsselsheim, Mozartplatz 4, **Tel. (06142) 55542**

DUAL CV 120, VB DM 660,–, CT 18, orig.-verpackt, VB DM 575,–
Tel. (089) 3102428

Rabco-Tangential-Tonrarm SL 8 E, neuwertig, ungebraucht, (NP DM 780,–) für nur DM 600,– zu verkaufen.
G. Beck, 8602 Pommersfelden, Aral-Tankstelle

Verkaufe neu:
JMF-Super-Compact, DM 450,–; AR-3a, DM 750,– Goodmans Dimension 8, DM 590,–
Zuschriften unter Nr. HI 230 an HiFi-STEREOPHONIE

Verkaufe:
Marantz 4430, fabrikneu, volle Garantie, VB DM 2100,–
W. Elmer, 443 Burgsteinfurt, Stegerwaldstr. 21

Plattenspieler Thorens TD 124/II mit SME-Tonarm 3009 + Ortofon-System V 15 E Super, Tonarmkopf f. SME + Shure-System V 15 II, DM 590,–
Richter, 5 Köln 21, Benediktusgasse 3

MONTRIAL-Verkaufangebot:
Receiver AM/FM Elowi MTX 4003 (40 bis 60 W), DM 740,–; Receiver AM/FM Elowi MTX 4004 (60–80 W), DM 950,–, Boxen HSL 5074, 40–60 W, DM 291,–; Boxen HSL 6074, 50–70 W, DM 354,–, alles nach DIN 45.500, 1 Jahr Garantie. Electronic-Herrenuhr, Tagesdatum, Edelstahlgehäuse, wasserdicht, 6 atü, verstellbares Edelstahlband, blaues Zifferblatt, 1 Jahr Garantie, nur DM 150,–
MONTRIAL, 7530 Pforzheim, Postfach 1712, **Tel. (07231) 23436**

Bestimmt preiswert!
HiFi-Stereo-Boxenkombination, 2 x 80 W sin., über 600 l Volumen. Preis nur DM 980,–
Heinz Esser, 593 Hüttental-W., Boschgotthardtshütte 45

Studioauflösung:
M 28, neuer Kopftr., neu eingemessen, Bestzustand, DM 2950,–; Kond. Mikro M 280 N, DM 390,– je Stück; L 85, o. Syst., fabrikneu, DM 400,– m. Za. u. Haube; L 78, m. 550 XE, 100 Std., DM 390,– m. Za. u. Haube.
Tel. (06048) 440

Verkaufe **Revox A 77 Koffer,** 2-Spur, (2 Endverst., 8 W, 2 x 2 Lautspr.), DM 1200,–, Bestzustand, sehr wenig gebr.
Chromek, 713 Mühlacker
Tel. (07041) 3001

Notverkauf wegen Studium:
1 Paar Bose 901, Serie II, inkl. Fußgestell (verstellbar), DM 1500,–
Tel. (0221) 248987

Verkaufe Pioneer-**Quadroverstärker** „QA 800", 4 x 50 W, für DM 980,– (Neupr. ca. DM 1700,–)
Mark Mannal, 714 Ludwigsburg, Postfach 302

Verkaufe:
Sonab OA-5, neuwertig, DM 650,–; Advocate 101, abs. neu, extern. Dolby exzellente Rauschunterdrückung für Tonbandmaschinen, DM 400,–
K. Engel, 1 Berlin 37, Scharfestr. 1, **Tel. (030) 8015203**

---

1 Baßlautsprecher, 20–150 Hz, KEF-Spezialanfertigung, 76 x 42 x 42 cm, mit Drossel, DM 400,–
Tel. (02403) 4669

Sony-Stereo-Tuner ST 5600 zu verkaufen, DM 350,– (NP DM 580,–)
Pirschel, Tel. (07122) 5263 (abends)

SHURE V 15 III, ENDPREIS DM 175,– EGERER, 8033 PLANEGG, KARLSTR. 1

CROWN NEUE – IC 150 Vorv., DM 1000,–
Tel. (02221) 657193

Anzeigenschluß für Kleinanzeigen

August-Ausgabe:	2. Juli 1974
September-Ausgabe:	2. August 1974

Wir bitten, diese Termine zu beachten.

High Fidelity-Fachhändler

Aachen





Weltvertrieb: hifi-stat-stereo-system

Wir führen SCOTT



Das TESTJAHRBUCH 71 ist noch



in geringen Stückmengen für 13,50 DM + Porto zu haben.
Bestellen Sie bei Verlag G. Braun, 75 Karlsruhe, Postfach 1709

Amberg

Auch in dieser Stadt Sonab

Große Auswahl deutscher und internationaler Spitzenfabrikate in unseren neuen HiFi-Vorführ-Räumen

RADIO Schmeißner

Georgenstr. 47, Tel. 12584

Karl Wegner KG

Ob. Nabburgerstr. 23
Telefon 14783

Antwerpen

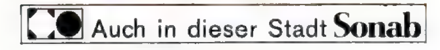


P.V.B.A. **Modelbouw**
Turnhoutse Baan, 37
Borgerhout (Antwerpen)
Tel.: 03.35 40 47

HiFi-Studio

Alle vooraanstaande merken invoorraad en aangesloten voor demonstratie.
Onze deskundige HiFi adviseurs (dhfi) bieden U, uit onze overvloedige keuze van hoogwaardige apparatuur, de installatie, persoonlijk voor U bestemd!

Augsburg



HiFi-Stereofonie
HiFi-Quadrofonie

Ernst Holme

Das Haus für gute Elektrogeräte

Augsburg · Prinzregentenstraße 7
Kundenparkplätze im Hof

Schwabens größtes HiFi-Quadrophonie- und Stereo-Studio



Wir führen Sansui, B&O, Sony, Teac, Dokorder, Thosiba, Braun, Tandberg, Philips, Revox, Akai, Marantz, Thorens, Garrard, Grundig, Blaupunkt, Leak, Kenwood, Scott, Heco, Wharfedale und Galactron.

Unser Prinzip: große Auswahl, gute Beratung, günstige Preise.

Lauer & Schreittmiller, Augsburg, Bahnhofstraße 19

Wir führen SCOTT

Bamberg



WIR BERATEN SIE RICHTIG

Elektro Bär

autorisierter HiFi-Fachhändler dhfi
modern eingerichtetes
HIFI-Stereo-Studio
Bamberg, Lange Str. 13, Telefon 2 21 12

Basel

thürkauf HiFi-Stereo-Studio
4000 Basel Dufourstraße 9
Tel. 23 15 55

Discount-Haus für
ADC, AKAI, AR, B+O, DYNACO, DUAL, ELAC, HECO, JAMAHA, JBL, KENWOOD, LENCO, LEAK, MAGNASONIC, MARANTZ, NIVICO, PICKERING, PIONEER, REVOX, SABA, SANSUI, SCOTT, SHURE, SONY, TEAC, THORENS, UHER, WEGA, WHARFEDALE.

günstigste Preise · Export-Preise
größte Auswahl · bester Service

‹Das Beste vom Besten muss nicht das Teuerste vom Teuersten sein.›



MARANTZ
McINTOSH
BOSE
AR
REVOX
THORENS
PICKERING
TANDBERG
ADVENT
ADC
JECKLIN
SME
RABCO

Bruno A. Keller

HIFI Keller
Spalenring 160 Basel/38 84 17

Der Fachhändler — Mann Ihres Vertrauens!



HI-FI-LAND
das neue Erlebnis bei THÜRLEMANN DISCOUNT
Hauptgeschäft: Elisabethenanlage 9
Filialen: Claraplatz 1 + Gundeli-Park

Bayreuth

DAS HiFi STUDIO
HARTMUT PFANNMÜLLER
8580 Bayreuth, Am Josephsplatz
Tel. (0921) 64988

Berlin

Auch in dieser Stadt **Sonab**



Unser Anspruch ist hoch:

Wir wollen, daß Sie mehr hören.

Prüfen Sie uns. Vergleichen Sie bei uns ohr-verlesene High Fidelity.
Die Auslese aus dem breiten Angebot des Weltmarktes – bis hinauf zur Spitzenklasse.



Wir wollen, daß Sie mehr hören.

Audio Level · High Fidelity
1 Berlin 31 · Prinzregentenstr. 90
Tel. 030 · 853 40 40

joachim chittan
foto + ton
hifi-studio · foto-kino
stereoanlagen · tonbandgeräte
internationales angebot
1 berlin 61 · gneisenaustraße 91
telefon 030/691 55 53

sinus
hi-fi stereoanlagen
1 berlin 61 hasenheide 70
telefon 030/6 91 95 92

es beraten sie
michael jesse
dieter pawletzki
und
klaus-dieter probst

anerkannte high-fidelity fachberater dhfi

die Fachberater für
SAE KLIPSCH

Wir führen SCOTT

Der Fachhändler — Mann Ihres Vertrauens!

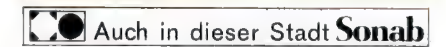






Bochum

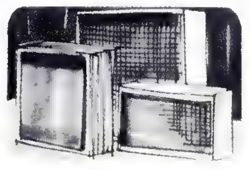
Bonn







Das **TESTJAHRBUCH 71** ist noch in geringen Stückmengen für 13,50 DM + Porto zu haben.



Greifen Sie jetzt zu.
Sie können direkt bestellen bei Verlag G. Braun, 75 Karlsruhe, Postfach 1709

Braunschweig



Braunschweig
Auguststraße 23
Telefon 4 35 62

HiFi-studio

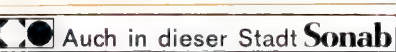
beratung – einrichtung – service



Wir führen SCOTT

HiFi Stereo-Phonie
Anlagen und Schallplatten
Radio-Ferner, Braunschweig
Hintern Brudern · Telefon 05 31/4 94 87
Mitglied des dhfi

Bremen



Große Auswahl internationaler Modelle
Fachmännische Beratung und Planung



RADIO RÖGER
hifi studio bremen

Bahnhofstr./Ecke Breitenweg, Tel. 31 04 46
Anerkannter HiFi-Fachberater dhfi

Bruchsal

Bruchsals HiFi-Spezialist
HiFi-STUDIO
am Augsteiner
752 Bruchsal, Lortzingstraße 6
Telefon (07251) 1 21 91

Bünde

Spezialgeschäft für HiFi-Stereophonie



wilfried wohlrab kg · 498 bünde
bahnhofstraße 75 · telefon 51 33

Dortmund



Der weiteste Weg lohnt sich, um uns zu besuchen

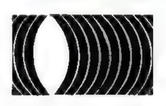


Jetzt in 4 Studioräumen

Beratung · Service · Verkauf · Anlagen u. Geräte für jeden Bedarf
Dortmund · Westenhellweg 136
Telefon 147222

Düsseldorf





STUDIOS für HiFi STEREOTECHNIK

RADIO
BÖHM
4000 DÜSSELDORF-OBERKASSEL
LUEGALLEE 112
RUF 53381 und 575271



Führend in
der Multikanal- und Quadrophonie-Technik
Sie wissen doch:
an Brandenburger führt kein Weg vorbei

Weltklang-Center
für HiFi-STEREO MULTI-KANAL
brandenburger
ELECTRONIC
4 Düsseldorf, Steinstr. 27, Tel.: (0211) 17149

...führend
in der Unterhaltungs-Elektronik
FUNKHAUS **evertz**

6 HiFi-Studios
Erstes Studio für Audiovision
FUNKHAUS **evertz**

4000 Düsseldorf
Königsallee 63-65 · Tel. 8 03 46



tv-stereo-studio
inh. gerh. konopatzki
fachberatung – planung
große auswahl
4000 düsseldorf-nord
nordstraße 96
telefon 483636



Studios für
Hi-Fi-Stereotechnik
Düsseldorf
Schadowstr. 78 Tel. 35 03 11



Großauswahl internationaler Stereoanlagen.
Spezialist für Discothekeinrichtungen.
anerkannter High-Fidelity-Fachhändler.
Düsseldorf, Stresemannstr. 39-41,
Telefon 36 29 70

Wir führen SCOTT



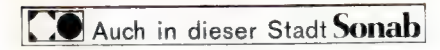
Duisburg

Auch in dieser Stadt **Sonab**

HiFi Studio Dieter Sauer

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

Internationale Spitzengeräte
ständig vorführbereit
Köhnenstr. 23 Tel. 0 21 31 / 2 50 14



Frankfurt

 Auch in dieser Stadt **Sonab**

Radio Diehl

Frankfurts modernste HiFi-Stereo-Quadrofonie-Studios

QUADROFONIE



Zeil 85 mit Studio Holzgraben 5
Telefon 28 26 28
Kaiserstr. 5, Tel. 20 876
Opernplatz 2, Tel. 28 75 67
Ffm.-Höchst, Königsteiner Str. 17
Telefon 30 10 41

Radio Diehl

main radio

Frankfurts größte und modernste



HiFi-Stereo-Studios

main radio das große Fachgeschäft für hochwertige Hifi-Stereo u. Quadro Anlagen. Sie finden bei main radio, Kaiserstraße 40, Main-Taunus-Zentrum, Nordweststadt Zentrum in 7 Studios eine umfassende Auswahl des internationalen HiFi-Stereo u. Quadro Angebotes.
main radio garantiert fachmännische Beratung. Montage und Service und den einmaligen 2-Wochen-Umtausch-Service. Bis 5 Jahre Vollgarantie. – Tel. 25 10 96

Frankfurts HiFi-Spezialist

main radio

RADIO DORNBUSCH

STEREO STUDIO

Anerkannter HiFi-Fachberater
Internationale Spitzengeräte wie: Kenwood, Pioneer, Sansui usw.
Vertragshändler u. -Werkstatt für alle **A K A I - Geräte**
6 Frankfurt/M-1
Eschersheimer Landstr. 267
U-Bahnh.
(06 11) 59 02 77 + 59 17 57

6 BERGEN-ENKHEIM
HESSEN CENTER
(0 61 94) 2 90 55
3000 Parkplätze



raum ton kunst
horst nowak

6 Frankfurt/Main
Neue Kräme 29
28 79 28

HiFi Stereo-Anlagen
für Musikliebhaber

Wir wollen uns nicht loben (sondern von unseren Kunden gelobt werden), noch Leistungen in Superlative anbieten.
Wir freuen uns auf Ihren Besuch.

Freiburg

 Auch in dieser Stadt **Sonab**



Freiburgs ältestes
HiFi-Fachgeschäft
Mitglied des dhfi

Fachberatung in allen Fragen der HiFi-Stereophonie.
Verkauf und Demonstration musikalisch hochwertiger HiFi-Anlagen. Besuchen Sie unser HiFi-Studio.

Radio Lauber KG

Größtes Spezialgeschäft Oberbadens
Freiburg/Br., Bertoldstr. 18/20
Tel. 4 09 44

MÜLLER & NIKLAS

HiFi-Stereo-Studios für Kenner und kühle Rechner.

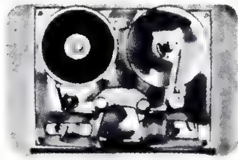
Große Auswahl internationaler Qualitätsprodukte zu maßvollen Preisen.

— Aufrichtige Beratung —

MÜLLER & NIKLAS

hifi-boutique	uni-shop
7800 Freiburg	4630 Bochum
Kaiser-Joseph-Str. 264	Wasserstr. 172
Telefon	Telefon
(0761) 277582	(02321) 301166

Das TESTJAHRBUCH 71 ist noch in geringen Stückmengen für 13,50 DM + Porto zu haben.



Greifen Sie jetzt zu.
Sie können direkt bestellen bei
Verlag G. Braun, 75 Karlsruhe,
Postfach 1709

Phono Rafeg

78 Freiburg, Merianstraße 5
Telefon (0761) 22356

Bevor Sie sich zum Kauf einer HiFi-Anlage entschließen, sollten Sie unser Studio besuchen. Unser Angebot internationaler Spitzenfabrikate wird Sie sicher überzeugen. Wir beraten Sie fachmännisch, sachlich und berücksichtigen Ihre finanziellen Möglichkeiten.

PS: Übrigens, im Falle eines Falles garantieren wir schnellen und sicheren Service.

Friedrichshafen

Musikhaus



Inh. Dieter Ganzer

Spezialgeschäft für HiFi - Stereo
Friedrichshafen, Eugenstraße 71
Tel. 94197



Fürth

Auch in dieser Stadt **Sonab**

Planung · Beratung · Vorführung
Verkauf · Service

Radio-Pruy GmbH



851 Fürth Freiheit 2 u.
Rudolf-Breitscheid-Str. 2
1. Etage, Telefon 77 16 92

Grefrath



Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

ton-bildstudio FERNBACH

RADIO - HIFI-ANL. STEREO - FERNSEHEN - SCHALLPLATTEN

4155 Grefrath 1, Hohestraße 41, Telefon 23 80

Hamburg



Auch in dieser Stadt **Sonab**

Centrum für High Fidelity

Centrum internationaler Spitzenfabrikate

Akai, Altec, Bose, Braun, Clarion, Dual, Empire, Goodmans, Heco, Harman Kardon, Isophon, Kenwood, Koss, Lansing, Lenco, Marantz, McIntosh, Micro, National-Technics, JVC Nivico, Onkyo, Ortofon, Pioneer, Quad, Revox, Sansui, Scan Dyna, Scott, Servo Sound, Sonab, Sony, Shure, SME, Tandberg, Tannoy, Thorens, Wharfedale

Hamburg-Poppenbüttel
Alstertal — Einkaufszentrum
Tel.: 6 02 22 20

DEKA-RADIO

STUDIO FÜR HIGH FIDELITY
BERATUNG EINRICHTUNG SERVICE
2000 HAMBURG 52
WAITZSTRASSE 20
TELEFON 893387



otto elfeldt
hamburg-rotherbaum
feldbrunnenstraße 5
telefon 41 83 83 · 41 84 00
stereo hifi anlagen

Hi-Fi STUDIO 70

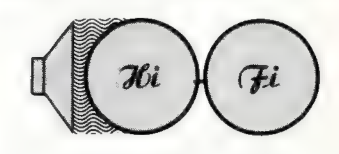
High-Fidelity-Stereo-Anlagen
Diskotheken
Video-Rekorder

2000 HAMBURG - EILBEK
Kantstraße 4 · Telefon 207010

HI-FI STUDIO
am Rothenbaum

Rundfunk- Fernseh- Phonogeräte

2 Hamburg 13, Innocentiastr. 4,
Telefon: (040) 459016



Studio Lekebusch

2000 Hamburg 11
Gr. Burstah 3
Telefon 366117

DM-Test-geprüfte Beratung in Separat-Studios

Alle Komponenten für

IHRE HIFI-ANLAGE



kaufen kann man überall, beraten wird man selten! Leider wird man fast nie beraten.

Es wird heute viel über Preise geredet. Ich könnte meine Preise auch senken. Leider geht dieses immer erfahrungsmäßig zu Lasten des Services und Kundendienstes. Ich habe Garantie immer, im Gegensatz zu den meisten Werksgarantien, inkl. Lohn- und Materialkosten verstanden und so sollte es auch weiterhin bleiben. Ich bin, dank meiner Mitarbeiter, in der Lage, fast alle Reparaturen innerhalb eines Tages durchzuführen. Vertrauen gegen Vertrauen, denn bei mir ist der Kunde Kaiser und nicht wie oft oder sehr oft eine Kuh, die man beliebig melken kann.

jürgen schindler
anerkannter high-fidelity-fachberater - dhfi -
hifi-stereo-fachwerkstatt
2 hh 13, werderstr. 52
tel. 4 10 48 12

Gebrüder BRAASCH Hi-Fi-Studios

Wir informieren über den neuesten Stand der Elektroakustik und vermitteln völlig neue Maßstäbe zur Beurteilung von HiFi-Stereo-Anlagen

STUDIO LOKSTEDT

GEBR. BRAASCH HiFi-STUDIOS
2 Hamburg-Lokstedt 54
Süderfeldstraße 57, Telefon 040/567343

Das Fachgeschäft für alle, die mit Ihrer HiFi-Stereo-Anlage nicht zufrieden sind.

Gebrüder BRAASCH Hi-Fi-Studios

Bergedorf's großes Hi-Fi STEREO-STUDIO



Wir führen internationale Weltspitzenerzeugnisse

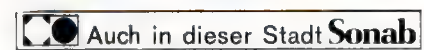
Akai · Arena · B&O · Braun · Dual · Elac · Garrard · Heco · Goodmans · Harman Kardon · Kenwood · Koss · Lenco · MB · Marantz · National · Nivico · Pioneer · Revox · Sony · Saba · Sennheiser · Scott · Sonab · Shure · Thorens · Tandberg · Uher · Wharfdale · u. v. m.

· Modernes Hi-Fi-Stereo-Studio · Planung und Beratung auch in Ihrer Wohnung
Erstklassige Werkstatt und Service

Anerkannter High Fidelity Fachhändler dhfi

FOTO-KINO-HIFI
ZANDER
Bergedorf, Sachsentor 26
Telefon 7 21 32 49

Hannover





Wir führen SCOTT



ELAWAT



HiFi-Studio
Anlagen nach Maß
Ingenieur-Büro für Elektroakustik
Hansjürgen Watermann, Ruf 2 25 55
Hannover, City-Passage am Bahnhof

Hi-Fi-Stereo-Center

Peter Schrödter
3 Hannover 1
Am Schiffgraben 19
Helvetia-Haus, Ruf 05 11 / 2 04 84

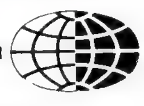
Unser großes Angebot führender Marken können Sie in unserem bestens ausgestatteten HiFi-Studio sehen und hören.

Studio für Farbfernsehen

Wir führen SCOTT

Heidelberg

STEREO-QUADRO-HIFI-CENTRUM


IMPORTE AUS ALLER WELT


Internationale Auswahl
! Groß-Einkauf-Minipreise !
Laufend 1000 echte Gelegenheiten. Ein Besuch wird Sie überraschen.
Täglich 9—18.30 Uhr und langer Samstag.
6902 Heidelberg-Sandhausen
Poststr. 1 (hinterm Posthof)

Herford

tonstudio

Wir erwarten Sie zu einer unverbindlichen Hörprobe

Sie finden uns in
HERFORD
Steinstraße 11-13
Ruf 05221/50266

Hilden/Rhein

HiFi-Stereo-Fachberatung
Funkberater

Radio **Knieper**
401 Hilden (Rhein)
Mittelstraße 21 · Ruf 2038

Karlsruhe

Auch in dieser Stadt Sonab

hifi-service
Meisterbetrieb

franke

7500 Karlsruhe 1 · Mathystr. 28
Telefon (0721) 81 61 27

Fachmännische Beratung · Objektive Tests
Autorisierte Fachwerkstatt
für namhafte hifi-Geräte



Anerkannter Hi-Fi Fachberater dhfi

Studio Kühl
75 Karlsruhe
Yorckstraße 53a
Tel. 0721/593996

optimal abgestimmte High-Fidelity Anlagen

Wir führen SCOTT

Kassel



HiFi-Stereo-Geräte
Lautsprecher, HiFi-Plattenspieler
Große Auswahl HiFi-Fachberater



35 Kassel, Obere Königsstraße 51





Kiel





international hifi-stereo-studio

Kihr-Goebel

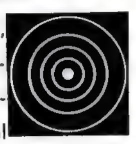
KIEL Ruf 4 72 62

Wir führen SCOTT

Köln

FREUND ACUSTIC

internationale spitzengeräte, erfahrenes fachpersonal. objektive, neutrale beratung, unübertroffene plattenauswahl



KÖLN AACHENER STR. 412 · 495007/8

Alle wissen es

HiFi-Stereo-Anlagen kaufen Sie nirgendwo günstiger. Am Anfang steht unsere erstklassige Beratung. Dafür sind wir bekannt. Dann hören und sehen Sie HiFi-Qualität in allen Preisklassen in unserem HiFi-Studio und bei Ihnen zu Hause. Am Ende werden Sie von unseren Preisen angenehm überrascht sein. Und nach dem Kauf? 6 Jahre Garantie und Reparaturschnelldienst — unser Service ist HiFi-gerecht. Wir haben immer Zeit für Ihre HiFi-Probleme. Machen Sie doch einen Termin mit uns.



5 Köln 1, Jahnstr. 26, Tel. (0221) 21 41 16







Der Fachhändler — Mann Ihres Vertrauens!





Teilansicht Studio II

5 KÖLN 1

Hansaring 91 · Tel. 52 41 41

HiFi-STUDIOS

SATURN

Wir führen SCOTT





Langenfeld

Auch in dieser Stadt Sonab

hifi studio zieger

4018 Langenfeld, Hauptstr. 52
Tel. (02173) 13518
Beratung - Planung

Wir führen SCOTT

Linz/Donau

BRÄUER & WEINECK

A-4020 LINZ/Donau, Spittelwiese 5–11
Telefon 0 72 22 / 2 78 03

HiFi - Stereo - Studios

30 Weltmarken-Großauswahl,
Generalvertretung für
BOSE (USA) und JECKLIN (Schweiz)

Lübeck

STEREO OSTWALD

Das Fachgeschäft für Anspruchsvolle

Lübeck · Fleischhauerstraße 41 · Tel. 7 34 07

Mainz

Auch in dieser Stadt Sonab

WIR BERATEN SIE RICHTIG

Hi-Fi-Stereo-Anlagen

modern eingerichtetes Studio

BUSCH LERCH

RUF 23675 MAINZ FUSTSTR. 15



Auch in dieser Stadt Sonab

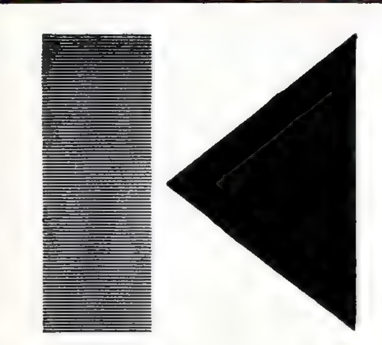


tonstudio mannheim

STEREO—VIDEO

68 Mannheim, N 3, 13
Tel. 06 21/10 13 53

Mönchengladb.



STEINMANN

Studios für Hi-Fi-Stereotechnik

Mönchengladbach
Hindenburgstr. 55, Tel. 1 20 89

Mülheim/Ruhr



bernd melcher

ihr fachgeschäft in der stadtmitte
mülheim/ruhr, friedr.-ebert-str. 6
telefon 3 83 91

internationale geräte für jeden anspruch
preiswerte anlagen, sonderangebote

München



hifi- studio hom

München 12 Bergmannstr. 35
50 32 89 / 50 71 47



4 große Audiovisions-Studios mit den bedeutendsten HiFi-Bausteinen des Weltangebots.

Anlagen ab DM 1000,—. Kostenloser HiFi-Testanschluß. 30 000 Jazz LPs.

elektro·egger

8 münchen 60
gleichmannstraße 10 · tel. 88 30 58

STUDIO 3

E. Ernstberger KG

Spezialgeschäft
für HiFi-Stereophonie
und Audiovisuelle Anlagen

8 München 40
Kaiserstr. 61 - Tel. 349146



Alle sprechen von den neuen HiFi-Studios bei

RADIO-RIM

Umfassende Auswahl
in 4 HiFi-Studios
mit allen Annehmlichkeiten
vorteilhaften Einkaufs

RADIO-RIM

Bayerstraße 25
Theatinerstraße 17
Tel. 0811/55 72 21, 55 81 31

LINDBERG

HiFi-Stereo International

Sie hören und sehen die international führenden HiFi-Stereo-Markengeräte. Erst diese Auswahl ermöglicht die beste Wahl. LINDBERG's erfahrene HiFi-Spezialisten informieren Sie gründlich. Angenehme Teilzahlung.

LINDBERG

HiFi-Studios: München
Sonnenstr. 15 und Kaufingerstr. 8

Wir führen SCOTT

RADIO SCHÜTZE
tut was für seine Kunden

HiFi-Stereo-Studio
Beratung - Planung - Verkauf
für Heim-Restaurant-Discothek
8 München 2, Sonnenstr. 33
Tel: 55 77 22

Wir führen SCOTT



Hi-Fi Stereo

Individuelle Beratung
Fachmännische Vorführung
der Dual HiFi-Componenten

Heinz Seibt
Dual-Werkvertretung
8034 Germering
Industriestr. 20, Tel. 84 20 51-53

Verkauf nur über den Fachhandel

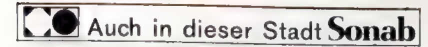
Münster



STEREOPHON

HiFi-Studio Münster
K. W. Schwerter
Elektroakustik-Ingenieur VDE AES
Geöffnet Mo.—Fr. 14—18 Uhr und nach Vereinb. · Alter Steinweg 19 · Postfach 7446 · Telefon 55475

Nürnberg



GRUNDIG HIFI STUDIO SERIE

Besuchen Sie unser Vorführstudio
Wir führen die neuesten Modelle

RADIO-ADLER
Josephsplatz 8 / Tel. 20 46 27

Radio-Bestle und Die Schallplatte
Nürnberg, Pfannenschmiedsgasse 12
Telefon 203644

Hi-Fi-Stereo-Anlagen
modern eingerichtetes Studio

Oldenburg



ripken & ripken
hifi-studios
Infinity, JBL, Klipschorn, SAE.
29 oldenburg
achternstr. 18 · tel. 0441/14089

anerkannter high-fidelity fachhändler  dhfi

Paderborn





Paderborn
Westernmauer 62
Ruf (05251) 27322

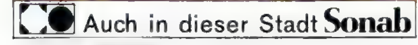
Auf dieser Welle hören Sie störungsfrei!

Sie müssen damit rechnen, daß Sie mit Ihrer Stereoanlage nicht mehr zufrieden sind, wenn Sie bei uns waren. (Oder haben Sie noch keine?)

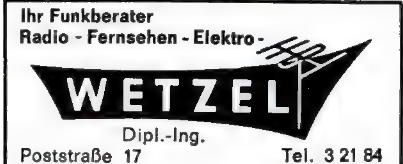
Wir führen nur Spitzengeräte des Weltmarktes

Wir führen SCOTT

Rastatt



Ihr Funkberater
Radio - Fernsehen - Elektro -



Dipl.-Ing.
Poststraße 17 Tel. 3 21 84

Regensburg

Auch in dieser Stadt Sonab

HiFi-Stereo
Individuelle Planung, Beratung, Montage und Lieferung von sämtlichen Weltspitzenfabrikaten

Radio Fernseh Elektro
KERN
Regensburg Ludwigstraße Tel. 54231

Wir führen SCOTT

HiFi-Geräte aller Qualitätsklassen zu günstigen Preisen



Fernseh - HiFi
84 Regensburg
Prüfeninger Straße 5
Telefon 09 41 / 2 21 51

Rheydt



hifi-studio rheydt
GOTTSCHALK
limitenstraße gegenüber atlantis
ständig 20 Anlagen vorführbereit

Wir führen SCOTT

Saarbrücken

1963 **10 Jahre** 1973
High Fidelity in Saarbrücken
Beachten Sie unsere Jubiläumssonder-angebote

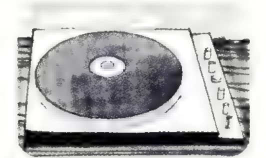
Otto Braun
High Fidelity-Studio
66 Saarbrücken
Futterstr. 16
Telefon 34274 Telefon 53254

saraphon
hifi-studio
für anspruchsvolle Musikfreunde

- internationale Spitzenfabrikate
- individuelle Beratung
- Testanschluß in Ihrem Heim
- auf Wunsch, fachgerechter Möbeleinbau

saraphon
Schallplattenhaus GmbH
66 Saarbrücken 3
Dudweiler Str. 24
TEL: 0681-310 07/08

Das **TESTJAHRBUCH 71** ist noch in geringen Stückmengen für 13,50 DM + Porto zu haben.



Greifen Sie jetzt zu.
Sie können direkt bestellen bei Verlag G. Braun, 75 Karlsruhe, Postfach 1709

Schweinfurt





Stuttgart

Auch in dieser Stadt Sonab





im WOHNSTUDIO BECKER hören Sie endlich wie bei sich zu Hause!
IN EINEM RAUM, DER IN GRÖSSE UND DÄMPFUNG EINEM WOHNRAUM ENTSPRICHT, IN DEM DIE LAUTSPRECHER GENAU IN JENE ECKE GESTELLT WERDEN, DIE BEI IHNEN ZU HAUSE NOCH FREI IST.
hören und vergleichen Sie bei uns:
CANTON HECO ROTEL SONY
und viele andere

BECKER

7 stgt-west, rotenwaldstr. 45 a
tel. 0711-654789
mi-fr 10—18.30 sa 10—14
zur ungestörten beratung:
mo + di nach terminvereinbarung

WÜRTTEMBERGS
GRÖSSTES
HIFI-STUDIO



7000 Stuttgart 1
Neckarstraße 88
Telefon (0711) 283358



Auch in dieser Stadt **Sonab**

Fachgeschäft für **HiFi-Stereophonie**
Fachmännische Beratung, große Auswahl, Einrichtung von Diskotheken

HiFi-Stereo-Studio Gerhard Kost
7400 Tübingen, Marktgasse 3
(beim Rathaus) Tel. 2 67 50

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

Wir führen SCOTT

Wien

HIFI- und STEREOTECHNIK
Hans Lurf
Erfahrenstes Fachunternehmen Österreichs

ARinc. CABASSE KLH LOWTHER PIONEER QUAD SCOTT SHURE SME SERVO-SOUND THORENS UNIVERSITY WHARFEDALE

Unbefangene Klangberatung in unseren Vorführräumen:
1010, Reichsratsstraße 17, Telefon 42 72 69

PIONEER - STUDIO
1150 Neubaugürtel 5—9

Das **TESTJAHRBUCH 71** ist noch in geringen Stückmengen für 13,50 DM + Porto zu haben.



Bestellen Sie bei Verlag G. Braun, 75 Karlsruhe, Postfach 1709

Schallplatten-Wiege
HiFi-Studio
Inh. Eldon W. Walli
Ladenstr. Wien 1, Graben 29a
Tel. 52 32 53, 52 64 51
Anerkannter Fachhändler dhfi



Wiesbaden

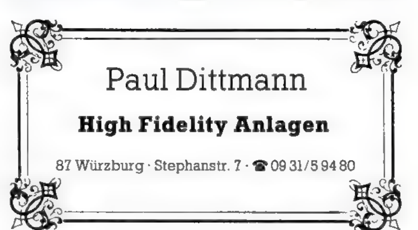






Würzburg





Landauer
87 WÜRZBURG
Eichhornstraße 6 · Ruf 5 49 02

HIFI-STUDIO



GROSSE AUSWAHL
BERATUNG
MONTAGE
KUNDENDIENST

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

Wir führen SCOTT



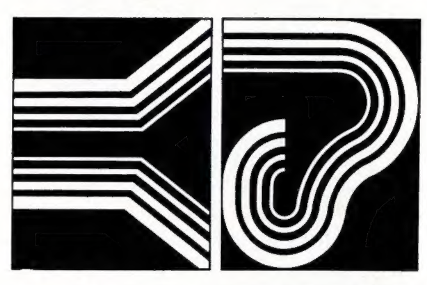
Wuppertal

Auch in dieser Stadt **Sonab**



SPECIAL

Wir führen SCOTT



HIFI....THELEN

56 wuppertal 1
hochstraße 100
telefon 445679

Zürich

Hi-Fi Studio
WECKERT DISCOUNT

Marantz, AR, Lansing, Revox, Sony, Thorens, Pioneer, P+S, Rank, National, IML-Lancaster, Onkyo,
2 Hi-Fi Quadro Studios!
Tiefstpreise mit Garantie!

Badenerstrasse 144
8004 Zürich Tel. 01/39 62 39

AKAI

Kundendienststellen:
● Audio
○ Video

5100 Aachen
● Allo Pach GmbH & Co. KG
○ Adalbertstraße 82
Tel.: 0241/32456-57
Tx.: 0832785
Service-Center
Tel.: 0241/27585

4902 Bad Salzuflen 1
● Ing. A. Piesent
○ Krumme Weide 63
Tel.: 05222/1704
Tx.: 0931248

1000 Berlin 44
● Audiophon GmbH
○ Roseggerstraße 39
Tel.: 030/6813828

1000 Berlin 45
● W. Saile und P. Elsholz OHG
○ Adolf-Martens-Straße 16 a
Tel.: 030/8328053
Tx.: 0183420

7457 Bisingen
● Oehlwein-Detjen
Heidelberger Str. 20
Tel.: 07476/416

5300 Bonn
● Radio Abt
Stiftsplatz 2

4805 Brake-Bielefeld
● E. Weber
○ W.-Rathenau-Straße 360
Tel.: 0521/36086
Tx.: 0932550

3300 Braunschweig
● Photo Klimesch
Damm 28
Tel.: 0531/49068
Tx.: 0952541

2800 Bremen 1
○ H. J. Freyer
Georg-Wulf-Straße 106
Tel.: 0421/551083
Tx.: 0245925

4600 Dortmund
● Fernseh-Reschke
Hohe Straße/Ecke Dudenstraße
Tel.: 0231/145504

4000 Düsseldorf
● Wilges & Rösgen GmbH
○ Lichtstraße 1
Tel.: 0211/685631

6000 Frankfurt/M.
● Radio Dornbusch
○ Eschersheimer Landstraße 267
Tel.: 0611/590277 + 591757

6000 Ffm-Bergen-Enkheim
● Radio Dornbusch
○ Hessen-Center (Werkstatt)
Tel.: 06194/29055-57

6000 Frankfurt/M.
● Hi-Fi-Studio Westend
Zimmerweg 8
Tel.: 0611/725337

3400 Göttingen
● Refag GmbH
Kasseler Landstr./Radeweg 20
Tel.: 0551/64001
Tx.: 096885

3380 Goslar
● Photo Klimesch
Rosentorstraße 10/14
Tel.: 05321/22470

2000 Hamburg 76
● Gerd Wulf – Abtlg. Kundendienst
○ Schröderstraße 21
Tel., 040/222555
Tx.: 0211939

3330 Helmstedt
● Photo Klimesch
Gröpern 8
Tel.: 05351/8480

3005 Hemmingen
● Pausewang + Rupprath Ing.
○ Deveser Straße 13
Tel.: 0511/428513

6750 Kaiserslautern
● Hugo Kuntz
Lutrinastraße 12
Tel.: 0631/65785

AKAI

Kundendienststellen:
● Audio
○ Video

7500 Karlsruhe 1
● Hi-Fi-Service F. Franke
○ Mathystraße 28
Tel.: 0721/816127

3500 Kassel
● H. Weber
○ Teichstraße 10
Tel.: 0561/19571-5
Tx.: 0992479

6544 Kirchberg
● Radio Kraus
Hauptstraße 7 a
Tel.: 06763/2252

5000 Köln 21
○ Radio DL
H. Dabelstein & L. Lubos
Siegburger Straße 51
Tel.: 0221/814437

5000 Köln 30-Ehrenfeld
● F. Küppers
○ Geisselstraße 74
Tel.: 0221/517373 + 522515
Tx.: 08882190

7630 Lahr
● Radio Schmidlin
Kaiserstraße 38
Tel.: 07821/2426

3012 Langenhagen-Engelbostel
● Peter Sigmund
Am Spritzenhaus 367
Tel.: 0511/731839
Tx. 0924640

4950 Minden
● Fernseh-Kruse
○ Lübecker Straße 4
Tel.: 0571/51284

8000 München 25
● Radio Raab
○ Westendstraße 102
Tel.: 089/506050

6078 Neu Isenburg
● Radio Dornbusch,
○ Im Isenburg-Zentrum
Tel.: 06102/37571

8500 Nürnberg
● Herbst
○ Wölckernstraße 49 a
Tel.: 0911/448818

4790 Paderborn
● Fernseh-Service Micus
Sch.-Delitzsch-Straße 15 a
Tel.: 05251/26719
+
Kamp 1
Tel.: 05251/25884

3150 Peine
● Photo Klimesch
Breite Straße 52
Tel.: 05171/17405

8400 Regensburg
● Hi-Fi-Studio K. Sterl
Prüfeningstraße 5
Tel.: 0941/22151

8400 Regensburg
● Radio Kern
Drei-Mohren-Straße 1-3
Tel.: 0941/54231
Tx.: 065186

5840 Schwerte
● Elektro-Peters
○ Bahnhofstraße 8
Tel.: 02304/17080

5900 Siegen
● Funkhaus Schwunk
Kölner Straße 60
Tel.: 0271/55105
Tx.: 0872915

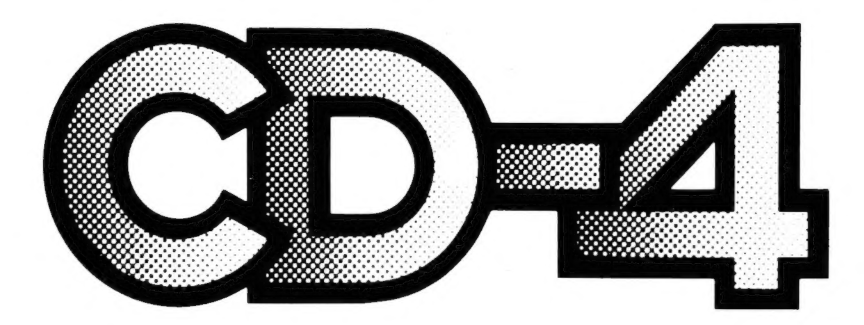
7700 Singen
● Radio Schellhammer GmbH
○ Freibühlstraße 21
Tel.: 07731/65068
Tx.: 0793716

7000 Stuttgart-W
○ W. Birkhold
Vogelsangstraße 16 a
Tel.: 0711/623792 + 616128
Tx.: 0723719

3180 Wolfsburg
● Photo Klimesch
Porschestraße 82
Tel.: 05361/13758

Vorschau auf Heft 8/74

Das Hauptthema des Musikteils unserer nächsten Ausgabe ist den Frauen gewidmet; und zwar den weiblichen Wesen in der Rock-Musik, Autor Wolfgang Sandner, und ihren weniger zahlreichen Kolleginnen in der E-Musik; diese Analyse stammt aus der Feder – ließ: Schreibmaschine – von Monika Tibbe, die weiß, wovon sie redet.
Über Musik von Cage und Schnebel zur Verwendung in der Schule wird Ludolf Baucke aus aktuellem Anlaß berichten.
Im technischen Teil bringen wir einen Testbericht über den Digitalempfänger T 33 S von Scott. Zur Luxusklasse in Japan zählen die Geräte der Firma Lux Corp. Wir testen den Vorverstärker CL 350 und die Endstufe M 150. Der Sony STC-7000 ist ein Stereo-Empfangsteil, das mit einem Vorverstärker kombiniert ist. Es eignet sich zum Anschluß mehrerer Leistungsendstufen oder aktiver Boxen.
Auch bei Tonbandgeräten werden wir ähnliche graphische Darstellungen einführen wie bei Verstärkern; ein einführender Text wird veröffentlicht. Der Testbericht ist dem Cassetten-Recorder Advent 201 gewidmet. Mit vier Solistenmikrophonen schließen wir die Reihe der Testberichte über die wichtigsten Mikrophontypen vorläufig ab. Später wollen wir dann noch einen Musikhörtest folgen lassen.
Die Boxensteckbriefe des nächsten Heftes sind den neuen Modellen der Firma Mikrofonbau gewidmet.



Haben Sie jemals einen so klangreichen, naturgetreuen und diskreten
4-Kanal-Sound von einer Schallplatte gehört?
Dann handelt es sich natürlich um das CD-4-Stereo-System.
Von JVC entwickelt und perfektioniert,
geht es seinen Erfolgsweg rund um die Welt.
CD-4 hat gegenüber allen anderen 4-Kanal-Systemen unbestreitbare Vorteile.
So können Sie sich auch erklären, daß große
Schallplattenfirmen Aufnahmen im CD-4-Verfahren produzieren.
Alle stolzen CD-4 Besitzer spielen ihre Schallplatten ohne besonderen Enkoder oder Dekoder;
denn das CD-4-System arbeitet mit 4 getrennten Kanälen,
die voneinander völlig unabhängig sind.
Wo liegen die besonderen Qualitätsmerkmale des CD-4?
Diese perfekte Akustik können Sie sich erst vorstellen,
wenn Sie eine CD-4 Schallplatte von der neuen JVC CD-4 Stereo-Anlage gehört haben.





VICTOR COMPANY OF JAPAN, LIMITED
1, 4-chome, Nihonbashi-Honcho, Chuo-ku, Tokyo, Japan
NIPPON VICTOR (EUROPA) G.M.B.H.
D-2000 Hamburg 76, Schelling Strasse 12, F.R. Germany

Generalvertrieb für Deutschland und Österreich:
U. J. FISZMAN, 6 Frankfurt/Main, Breitlacher Str. 96, W-Germany
U. J. FISZMAN u. R. GRÜNWALD GMBH, 1160 Wien/Österreich
Brunnengasse 72

Der Widerspruch.

Aus einem Minimum an Volumen ein Maximum an Sound. Die Revolution in HiFi. Was bisher ausschließlich großen, wuchtigen Boxen vorbehalten war – verzerrungsfreier Klang in allen Frequenzbereichen, besonders in extremen Tiefen – das leistet jetzt in noch höherer Perfektion die neue HiFi-Lautsprecherbox von Philips: RH 532 ELECTRONIC - MFB; **M**otional **F**eed - **B**ack. Eine sensationelle Neuentwicklung. Vom Philips HiFi-Team. Eine neue Dimension der Klangwiedergabe.

Die aktive Lautsprecherbox mit integriertem 60-Watt-Leistungsverstärker (Sinus). Sie erhöht die Ausgangsleistung der meisten HiFi-Geräte auf 60 Watt (pro Kanal) und ermöglicht direkten Anschluß an HiFi-Geräte ohne Endstufe. Die geringen Abmessungen – B 28 x H 38 x T 21 cm – qualifizieren diese Box besonders für den Aufbau leistungsstarker Quadro-Anlagen. Raum sparen, Klang gewinnen – Leistung 240 Watt Sinus. Über Philips MFB müssen Sie sich ausführlicher informieren!

Ein Riese im Sound – ein Zwerg in den Maßen.

